

الدكتور محمد فتوح أحمد

واقع القصيدة العربية



دار المعارف

وَأَقْعُ الْقَصِيْدَةِ الْعَرَبِيَّةِ

الدكتور محمد فتوح أحمد

أستاذ الدراسات الأدبية
كلية دار العلوم - جامعة القاهرة

الطبعة الأولى

١٩٨٤



دار المعارف

تصميم الغلاف : منال بدران

مُفْتَتَح

ما يزال الشعر أكثر فنون القول العربى ثراءً، نقولها على الرغم مما وقر في الأذهان من أن القصيدة العربية المعاصرة تعاني مرارة الانكسار، بعد أن مرّت على امتداد العقود المنصرمة من هذا القرن بأطوار تفاوتت بين روعة المدّ ولوعة الانحسار.

والحق أن واقع القصيدة العربية لم يتخلف عن واقع غيره من طرق التعبير الأدبي، وإذا كانت هذه القصيدة تجتاز واحدًا من المنعطفات الحادة في مسيرتها الطويلة، فلا شك أنها ليست وحيدة في هذا المقام، ومَنْ ذا الذى يستطيع أن يقرر - بملء الاطمئنان - أن واقع الرواية العربية يحظى بنفس القدر من الخصوصية الذى كان من نحو ربع قرن، وما يصدق على الرواية قد يصدق - إلى حدّ ما - على فن القصة القصيرة، وقد تزداد جرعة الصدق فيه إذا ما كان الحديث عن الأدب المسرحى.

إن القضية - فيما نحال - ليست قضية فن أدب بذاته، وإن كانت في الشعر أكثر خصوصية وتعقيداً، بحكم ما في أعرافه وتقاليده من خصوصية وتعقيد، وهى عند التحقيق ذات وجهين؛ واحد هذين الوجهين عام، تعكسه روح العصر، والإيقاع الحضارى السريع، ونبض التغير اليومى في وسائل التقنية الصناعية ومستحدثاتها، وهو نبض يلهث إنسان العصر وراءه، وقد يلهيه هذا اللهاث عن القيم الكامنة وراء هذا التطور، وعن تجليات هذه القيم في الفنون المختلفة، وساعتها قد يحدث نوع من الاختلال في التوازن المفترض بين حجم التطور القيمى وحجم التطور المادى؛ ومن ثم نحال أن هذا الجنس الأدبى أو ذاك يعانى من أزمة أو ما يشبه الأزمة، وما هى بأزمة جنس بذاته، ولا هى

أزمة أدب بعينه، ولكنها مضيق العصر بأكمله.

أما الوجه الآخر فربما كان أكثر تميزاً وتحديدًا، لأنه يتعلق بمسئولية الدرس العلمي للأدب، وبعبارة أكثر دقة: بمسئولية النقد المنهجي تجاه الكتابة الإبداعية، إذ لا مناص من الاعتراف بأن قسطا كبيرا من مهام الدرس الأدبي في المؤسسات العلمية المختلفة منوط بترشيد عملية الخلق الأدبي، وتسديد خطوات المبدعين، بقراءة ما ينتجون، ثم بالتصدى لهذا الذى ينتجون بالتأويل والتحليل والتقويم، وفي هذا المقام ربما لحظنا ما ينجم على مناخ النقد الأدبي من رهو ثقيل، شطر منه من قبيل القصور، وشطر آخر من باب التقصير؛ فبعض الطيور هاجر، وبعضها آثر أن يلقي بالقلم، عُزوفًا أو رفضًا، وآخرون يتخلصون من التبعة بإلقائها على كواهل المبدعين، نظرا للعلاقة الحميمة بين الانكماش النقدي والانكماش الإبداعي، وهكذا تتسع الحلقة، وتنامق المسئولية، وبدلا من أن يكون المضيق مضيقا نقديا، تصبح الأزمة أزمة أدب برمته.

من هذه الحقيقة ينبع الباعث الذى أملى بحوث هذا الكتاب، فهي جميعا تتناول - بشكل أو بآخر - «واقع القصيدة العربية» إيجابا وسلبا، بغية تعميق ملامح الإيجاب ونفى خطوط السلب، وإن كان هذا التناول متعدد المحاور، فقد ينصرف إلى المداخل النظرية، كالحديث عن قضية المنهج، أو عن قيمة الشكل فى الشعر، وقد يتوجّه إلى الظواهر، كالبحث فى منجزات القصيدة العربية ومزالقها وآفاقها، وكالحديث عن توظيف المقدمة فى الشعر المعاصر، أو عن أنماط التشكيل بالموروث فى كثير من نماذج هذا الشعر، وقد يكون التعامل مع «واقع القصيدة العربية» من خلال نتاج شاعر بذاته، كتلك البحوث التى تناولت التجديد بالصورة فى شعر محمود حسن إسماعيل، أو تطوّر المرایا الشعرية فى إبداع نازك الملائكة، أو الأصوات الجديدة فى الشعر السودانى الحديث.

وكثرة بحوث الكتاب نشرت من قبل على شكل دراسات مستقلة فى الدوريات الأدبية والعلمية، ولكننى آثرتُ تقديمها فى هذه الصورة الكتابية الماثلة

لسبيين، أولهما : أنها جميعا تعالج مادة إبداعية واحدة، هي القصيدة العربية المعاصرة، ومن ثم لا تعاني كثيرا من توزع المنظورات أو انفصام الموضوعات، بل توفر قدرا لا بأس به من تناغم هذه وانسجام تلك، وثانيها : أن جملة هذه الدراسات تنداح على مدى زمني غير شاسع الرقعة، فجلّها كتب أو نشر في بحر الأعوام الخمسة المنصرمة، ومن ثم تضمن حدّا أدنى من وحدة البصر العلمى، وتنجو - نوعًا ما - مما يشوب هذا الضرب من الكتب من فجوات النظر، واختلاف المقاييس، وتضارب طرق المعالجة.

والحد الأدنى من وحدة البصر العلمى - كما يدركه هذا الكتاب - هو الاعتقاد بأن الأدب تشكيل باللغة في المقام الأول، وأن معالجته بنفس منطق، أى بطريقة أدبية، تقتضى ممن يتصدى له أن يحلله تحليلا تكامليا، وأن يجعل قطب اهتمامه تلك المقومات التى تميزه عن غيره من بقية ضروب الإبداع، والتى جعلت منه «لغة» أولا، «وشكلا» ثانيا.

وإذا كان هذا الحد الأدنى من البصر لازما بالنسبة لأجناس القول بصفة عامة، فهو أشدّ لزوما بالنسبة للغة الشعر، فهى اللغة الأخصرّ فى سلم الأساليب الوظيفية، وتتميز بالتكثيف الشديد فى إيماءاتها، والتحنث البالغ فى انتقاء المواد وتنظيمها، ومن ثم تفترض فيمن يواجهها - بالقراءة والتحليل - قدرا من التوفّر والاحتشاد، يكون كفاء ما بذله مبدعها من عناء ومكابدة، وما بثّه خلالها من مُعطيات جمالية وفكرية.

ترى هل كانت هذه السطور تقدّيا؟ إن كانت كذلك فلعل ما تقدمه يصلح عطاءً متواضعا فى محراب أعرق فنون العربية : الشعر، ذلك الشيخ المهيب الجليل.

المعجزة فى ٢٠ مارس ١٩٨٤

محمد فتوح أحمد

المبحث الأول

عن قضية المنهج

قراءة القصيدة

أسارع من البداية فأقدم احتراسا ضروريا حول المقصود من عملية القراءة الشعرية، فهذه القراءة لا يراد بها تلك القراءة العجلى للعمل الأدبي بغية المتعة العابرة أو الاستطراف أو التسلية، كما لا يراد بها استقبال ذلك العمل استقبالا تلقائيا نابعا من الذوق الشخصى وحده، بل يقصد بها - على الأقل فى هذا المقام - ذلك الجهد الواعى الذى تمارسه الذات المثقفة حين تتلقى العمل الأدبى فتحاول ادراك العلاقات التى تربطه بمثل أعلى خاص، أو منحى فى الصياغة معلوم، كما تحاول اكتشاف كل - أو بعض - معطياته الجمالية، نافذة من خلال ذلك إلى إيماءاته النفسية والفكرية، ومن ثم قد ترتقى عملية التذوق - عند مرحلة من المراحل - إلى درجة النقد المنهجى المنظم أو «فن تمييز الأساليب»، وهو لب الدراسة النقدية الحديثة.

ولقد شهدت الساحة الأدبية فى الخمسينيات من هذا القرن حوارا لم يخفت صداه بعد حول أمثل المناهج لتذوق العمل الأدبى، وشمل هذا الحوار - ضمن ما شمل - مناقشات نقدية مستفيضة فى مفهوم الأدب ودلالته الاجتماعية وأثره فى تنمية الوعى الإنسانى بعمامة، كما تطرق إلى جوانب حيمة الصلة بهذا المفهوم، مثل موضوعية الأدب وما تقتضيه من تكثيف المشاعر الذاتية للكاتب وتجسيدها من خلال الصور والمواقف والأحداث، بحيث تظهر فى النهاية معتمدة على الفكر الخالق لا على الانفعالات المباشرة، ومثل استقلال العمل الأدبى ومدى الحاجة إلى فهم هذا الاستقلال فى ضوء الملابس التاريخية التى حفت بهذا العمل وبكاتبه، ومن هذه الملابس ما يتعلق بشخصية الكاتب وأطوار حياته، ومنها ما يتعلق بروح العصر ومناخه الاجتماعى والثقافى، بل إن منها ما يتعلق بالتراث الحضارى العام الذى يتمى إليه العمل الأدبى، باعتبار ذلك التراث خلفية فنية وفكرية تلهم بتقاليدها أصالة الكاتب، وتجعل لأدبه كيانا معترفا به داخل أدب أمته^(١).

بيد أن هذا الحوار لم يحسم - وما كان له أن يحسم - الخلاف النظرى الناشب حول هذه القضايا، وبالتالي لم يفض إلى اتفاق وجهات الرأى حول مفهوم موحد أو شبه موحد لنظرية الأدب، وترتب على هذا أن مشكلة منهج التذوق الأدبى مازالت قائمة، لسبب بسيط، وهو أن الطريقة التى يقترب بها الناقد من موضوعه ممثلاً فى العمل الأدبى ليست سوى اختبار تطبيقى لوعيه النظرى بقضية الأدب كنشاط ابداعى، ووسائل هذا النشاط وغاياته، وهذا الوعى تتدخل فى تشكيله عوامل نسبية إلى حد ما، مثل طبيعة ثقافة الناقد، ومكونات ذوقه الخاص، وإلهامات عصره ومحيطه الاجتماعى، وانتماءاته المذهبية، سواء فى مفهومها الفكرى العام أو مفهومها الأدبى الخاص، وجميعها عوامل لا مناص من الاعتراف بأثرها فى تحديد وجهة الناقد الأدبى، ثم لا مناص من الاعتراف بأثرها كذلك فى بعض القضايا شديدة الصلة بمنهجه فى تذوق العمل الأدبى، ومن أبرز هذه القضايا وحدة العمل الأدبى أو ما اصطلح على تناوله تحت اسم الشكل والمضمون، وحيادية هذا العمل أو موضوعيته، ومدى استقلاله عن شخصية كاتبه وأطوار حياته وهموم بيئته وعصره.

وهنا قد يؤدى التحمس الشديد - ولا أقول المبالغة - فى طرح أحد جوانب النظرية، أو تغذية زاوية من زوايا المنهج على حساب الزوايا الأخرى، إلى رد فعل عكسى يتمثل فى التركيز على الجانب المقابل، وتاريخ الآداب حافل بهذا الجدل الدائم بين ما يظن أصيلاً فى العمل الأدبى وما يظن إضافياً بالنسبة إليه، بين ما يعتقد أنه جوهر هذا العمل وما يحسب ثانوياً فى تذوقه وتقويمه، وقدما كان إصرار الواقعيين على ربط الأدب بأفكار عصره ورد اعتبار الشعر «بتزويجه بالعلم» مدعاة لتطرف الرمزيين فى الاتكاء على إيجاءات الشكل الفنى ودعوتهم إلى خلق «لغة داخل اللغة» لينفصح أمامهم مجال البوح باختلاجات الذات وارتعاشات اللاشعور، ومضوا فى جهدهم هذا إلى حد التركيز على استغلال القيم الصوتية فى الكلمات، إذ كان يعتقدون - حسب ما يرى مالارميه - «أن الشعر يمكن أن يبدع أثراً جمالياً يصل به التجريد إلى درجة

يكون الفهم فيها معطلا تقريبا، بينما تقوم الأصوات كما يقوم السياق الصوتي بكل العمل^(٢)، بل لقد وصل بهم التطرف في هذا الصدد إلى درجة المناداة باستغلال القيم الإيحائية في الشكل الكتابي بحيث يصبح المعول في تلقي القصيدة على ترتيب الأحرف وأحجامها ومسافات الفراغ بينها، مما يستوجب قراءتها «قراءة أوركسترالية» كما يقولون، وهذه القراءة تقتضى من المتذوق أن يشمل القصيدة بنظرة كلية تتناولها أفقيا وعموديا في آن معا، إذ ليست القصيدة حينئذ سلسلة من الكلمات المتتابعة تتابعا زمنيا، بل هي أشبه باللوحة ذات البعد المكاني الواحد!!

ومعنى هذا النموذج الذى سقناه من موقف الرمزيين لا يقتصر فقط على إبراز ما عسى أن يفضى اليه الإسراف في التركيز على جانب واحد من جوانب العمل الأدبي، ولكنه - فوق ذلك - يضع أبصارنا على المنابع التى استقى منها بعض أدبائنا عددا من تجاربهم المتطرفة في شكل القصيدة الحديثة.

نقول هذا وتحت أيدينا مجموعة ضخمة مما كتبه بعض شعراء لبنان خاصة فيما أسموه «بقصيدة النثر»، حيث يلعب توزيع الكلمات، والفراغات الموجودة بين الأسطر، وشكل البيت مكتوبا مع قرائنه - يلعب كل ذلك دورا هاما في عملية الإيحاء كما يتصورها كاتب القصيدة. وقرأ - ان شئت - هذا المقطع :

فَجَاءَ

بِرُعبه القديم

الطير الأسود يوقظك

صنّتُ المجداف

يسكنك^(٣).

ثم تساءل عن الحكمة المفترضة - أو المفروضة - في وضع الأبيات على

هذا النحو دون ضرورة موسيقية أو موضوعية، وإذا لم تجد ما عسى أن يشفى تساؤلك، فلك أن تتخيل مستقبل هذا الفن الجميل - الشعر - بل، ومستقبل الأدب عامة، إذا تركنا أنفسنا - على كلا المستويين: الإبداع والتذوق - أسرى الحماسة المفرطة لقيم الشكل وحده.

إن الأدب فن لغوى من حيث إن أداة التعبير فيه هي اللغة، هذا حق، ولكن إطلاق مثل هذا القول إلى مداه ربما انطوى على صعوبات مضاعفة، وأولى هذه الصعوبات أن اللغة في أصلها وسيلة اجتماعية نفعية بطبيعتها، وعناصرها الأولى ألفاظ تتسم في معظم الأحيان بمنطقية الدلالة ووضوحها وتحدها، أما التشكيل الأدبي فينهض على علاقات لا نهائية ولا محددة تتجلى في مجموع ذلك التشكيل المركب أساسا من وحدات لفظية نهائية ومحددة.

وربما أضيفت إلى هذه الصعوبة صعوبة أخرى تنبعث من أن اللغة ليست أداة للتعبير في الفن الأدبي فحسب، بل هي كذلك - وإن اختلفت الوظيفة - فيما عدا الأدب من فروع المعرفة العلمية والدراسات الإنسانية، ولعل هذا الجانب الأخير هو الذى حدا بالعالم اللغوى والناقد الأدب المعروف ريتشاردز إلى التفرقة بين الاستعمال الرمزي والاستعمال الانفعالي للغة، إذ يعنى «الاستعمال الرمزي» تقرير القضايا، أى تسجيل الإشارات وتنظيمها وتوصيلها إلى الغير، على حين أن «الاستعمال الانفعالي» هو التعامل مع الكلمات بقصد التعبير عن الاحساسات والمشاعر والمواقف العاطفية^(٤). وواضح أنه يقصد بالاستعمال الرمزي استخدام اللغة على مستوى المعارف العلمية أو الإنسانية، كما أنه لا يعنى بالاستعمال الانفعالي غير اللغة حين تستخدم على مستوى أدبي.

فاللغة في إطارها العادى أداة توصيل، على حين أنها في العمل الأدبي منبع إثارة وتحريك لأدق المشاعر والانفعالات، وهى في الحالة الأولى ذات وظيفة دلالية ترتبط فيها الإشارات بمعانيها الوضعية، على حين هى في الحالة الثانية ذات وظيفة إيحائية تتخطى حدود التصريح والتقرير والتسمية المنطقية، وهذا

الإيجاء في أرحب معانيه لا يتاح إلا من خلال العلاقات التركيبية التي تتولد منها الصور الفنية، فالصورة الفنية هي - وحدها - القادرة على تمثيل المشاعر الذاتية وتجسيدها وتقديمها إلى المتذوق بطريقة موضوعية تنفى عن العمل الأدبي طابع المباشرة والخصوصية المفرطة، وتجعله ذا قيمة جمالية بالنسبة إلى المتلقى، كما هو ذو قيمة نفسية بالنسبة إلى المبدع. فإذا أضفنا إلى ذلك عنصر الإقناع الذي توفره الصورة الفنية إذا صيغت صياغة أدبية مكتملة، استطعنا أن نجد أساساً لما ندعيه من أن جوهر العمل الأدبي هو التشكيل بالصورة، شريطة أن لا تفهم الصورة في تلك الحالة بمعناها المادى الخارجى، بوجودها الواقعى المحدود صفة وحجماً، بل هي الصورة وقد تمثلتها ملكة الفنان المبدع وأعادتها تشكيلها ضمن هذه العلاقات اللامتناهية التي يطرحها السياق اللغوى.

والصورة الأدبية تبدأ من الواقع وتستمد منه، ولكنها لا تبقى من هذا الواقع إلا على مفرداته أو بعضها، وهذه المفردات بدورها تعتبر بالنسبة إلى الفنان بمثابة المواد الغفل، يقوم بالحذف منها أو الإضافة إليها كما يقوم بتنظيمها في إطار جديد لا ينسخ الواقع ولا يحاكيه، وفي ظل هذا الإطار الجديد قد تنتقل الأشياء من حدودها الزمانية والمكانية فيما يشبه الرؤيا، وقد تختلط اختلاطاً غير خاضع لمنطق العالم الخارجى، ولكنه مشروط بمنطق النفس، أن كان للحالات النفسية منطق، «فليس من الضروري - كما تقول اليزابيث درو - أن ترتبط الصور ارتباطاً منطقياً، وإنما توجه بقوة الحدس إلى عواطف القارئ وأحاسيسه»^(٥)، ومن ثم قد يبدو لنا وكأن المبدع يعبث في صورته بالطبيعة وبمكونات العالم المادى، والحقيقة أنه لا عبث هناك، فليس من الضروري أن تكون الصورة الأدبية نسخاً جامداً للواقع، بل الأحرى أن يقال إن لها واقعيتها الخاصة، ولكنها واقعية من نوع جديد، حيث لا يعتد بالمادى والمحسوس إلا بقدر ما يتركان في نفس المتذوق من أثر.

من هذا المنطلق يمكن لمن يقرأ قصيدة الشاعر أحمد حجازى المسماة «سلة

ليمون» أن يقنع من الصورة بظاهرها، فيقف منها عند دلالتها الوضعية الضيقة، وقد يتدرج في تذوقها واكتشاف إيماءاتها الموحية، فيظفر منها بما لم يظفر به سواه، فالشاعر ممن يتمون بمشاعرهم وذكرياتهم إلى القرية، حتى بعد أن فارقها إلى المدينة، وحين تقع عينه على سلة ليمون في يد صبي محزون الصوت يستجدي نظرات المارة إلى بضاعته الكاسدة، يثور في وجدانه حنين كامن إلى بيئته الأولى، ويتذكر كيف جاء إلى المدينة لأول مرة، بقلب فيه من هذا الليمون غضارته ونداه، ثم كيف ضغطت عليه حياة المدينة بأصابع لا ترحم، وليل لا ينام، وطرقات قيعانها من نار، مثلما أذبلت طراوة ثمرات الليمون المسكين بأشعة شمسها المسنونة :

سَلَّة ليمون غادرت القرية في الفَجْر
كانت حتى هذا الوقت الملعون
خَضْرَاءَ مُنْدَاةً بِالطَّل
سَابِحَةً فِي أَمْوَاجِ الظَّل
أَوَاهِ !

من روعها ؟ !

أَيُّ يَدٍ جَاعَتْ قَطَفَتْهَا هَذَا الْفَجْر !
حَمَلَتْهَا فِي غَبَشِ الْإِصْبَاحِ
لشوارع مُخْتَنِقَاتٍ، مزدحمات،
أَقْدَامٌ لَا تَتَوَقَّفُ ، سيارات ؟
مسكين !

لَا أَحَدٌ يَشْمَكُ يَا ليمون !
والشمس تُجَفِّفُ طَلَّكَ يَا ليمون !
وَالْوَلَدُ الْأَسْمَرُ يَجْرِي لَا يُلْحَقُ بِالسَّيَّارَاتِ..
« عشرون بقرش .. »

بالقرش الواحد عشرون^(٦)

فالصورة في ظاهرها ترصد مشهدا من مشاهد الحياة اليومية في المدينة، ولكن وضع هذه الصورة المركبة داخل الاطار العام لتتاج الشاعر، وملاحظة ما فيها من اشارات خاطفة الى الريف والمدينة، وما يتخلل ذلك من تعاطف غير عادى بين الشاعر والليمون، هذا التعاطف الذى يصطبغ بنبرة مأساوية محضة، حين يشير الى تلك اليد التى «روعت» هذه الثمرة الغضة، والشمس التى جففت ظلها، ثم التكرار فى نهاية الصورة وما يوحى به من هوان تلك الثمرة وقد أصبحت تباع «عشرين بقرش» بعد أن كانت عزيزة فى موطنها الأول «ساجدة فى أمواج الظل»، بكل ما عسى أن تولده المقابلة على هذا النحو من مفارقات مَرَّة - كل هذا يتخطى بتلك الصورة حدود الدلالة الظاهرية المحدودة الى مستوى آخر، هو مستوى الإيحاء الباطنى العميق، حيث يرى الشاعر آلام رحلته المضنية - بدءًا من القرية حتى المدينة - فى رحلة الهوان التى مرت بها ثمرات الليمون بعد اقتطافها، فكلاهما - الشاعر والليمون - عانى وطأة الانتقال من البيئة الريفية فى القرية، بكل ما تعنيه هذه البيئة من نقاء وفطرة وانسجام، الى البيئة الحضرية فى المدينة، بكل ما تمثله هذه البيئة من ازدحام وقلق وآلية، وكلاهما - كذلك - هان فى محيطه الجديد حتى لم تعد له قيمة، فالأول يصلى هجير المدينة، ويفتقد فيها يدا تمتد بالود والصدقة، والآخر تجفف الشمس طله وعبيره فلا يجد من يشمه. وفى هذه الغربة المشتركة لا نعجب أن يبصر الشاعر فى سلة الليمون صورة لمشاعرة الخاصة، وان تفضى هذه الصورة الى مستوى من الإقناع والموضوعية يقصر عنهما التعبير المباشر.

ولقد يلاحظ فى بعض خطوات هذا التحليل استعانتنا بوضع الصورة «داخل الاطار العام لتتاج الشاعر»، حيث تلعب أحاسيس الغربة ومشاعر الضياع فى طرقات المدينة المزدهمة دورا غير منكور فى تجربة الديوان الأول لكاتب هذه القصيدة، وربما أفضى طرح الحديث على هذا النحو الى زاوية أخرى من زوايا

منهج التلقّي الأدبي لا تقل خطورة عن كل ما مضى ، ونعني بذلك قضية وحدة العمل الأدبي واستقلاله، وكثيرا ما عولج الشطر الأول من هذه القضية - وحدة العمل الأدبي - تحت ما يسمى بمسألة الشكل والمضمون، على حين كان شطرها الآخر أحد محاور الحديث فيما يسمى بموضوعية العمل ومدى صلته بشخصية صاحبه وبيئته وعصره، بعد أن راجت في الدرس الأدبي بدعة تحويل النصوص الى مجرد وثائق تاريخية ونفسية، وبعد أن ذاع شعار «الأسلوب هو الكاتب» ذيوفا لا حد له تحت تأثير كتاب ونقاد المدرسة النفسية بصفة خاصة.

وقد لا نجد حاجة الى الخوض في تفاصيل ما يمس وحدة العمل الأدبي من هذه القضية، فالواقع أن ما كتب عنها في الفترة التي إلحنا اليها في صدر هذا المبحث لا يقتضي عن يريد التفصيل أكثر من الرجوع اليه مبثوثا في تضاعيف الكتب والدوريات التي صدرت في العقدين الأخيرين، ومنه يتضح أن الخلاف حول وحدة العمل الأدبي لم يعد نظريا بقدر ما هو تطبيقي، يتمثل في تحديد خطوات المنهج وترتيبها، ونقطة البداية التي يلج منها المتلقى إلى عالم النص، والوسائل التي يتعين عليه استخدامها.

وربما بدا في هذه الملاحظة الأخيرة بعض التناقض مع ما سلفت الإشارة اليه من أن منهج التلقّي ليس سوى اختبار عملي لقيم الناقد الجمالية ووعيه النظري، وهو تناقض يضيف صعوبة أخرى إلى الصعوبات التي يعانيها نقدنا الحديث، لأننا أحيانا نستخدم نفس المصطلحات دون أن نعني عناية كافية - بل وربما دون عناية إطلاقا - بتوضيح ما نقصده منها؛ ومن ثم قد يبدو - على المستوى النظري - وكأننا متفقون على المبادئ الضرورية لفهم طبيعة العمل الأدبي، حتى إذا شرعنا في تحويل هذا الفهم الى ممارسة فعلية للنص برزت الفجوات بين المواقف والمناهج، وبرزت معها الحاجة الملحة الى معاودة مصطلحات الدرس الأدبي ونفى ما قد يشوبها من عمومية وإبهام.

انك لن تجد الآن سوى قلة قليلة من النقاد والمتذوقين، تلك التي ما تزال تؤمن بالفصل التقليدي بين الصياغة الفنية وقيمتها الفكرية، أو بين شكل العمل ومضمونه، ومع ذلك فالاختلاف مع هؤلاء ربما كان أهون من الاختلاف بين تلك الكثرة التي تتفق على وحدة هذا العمل، لأننا في هذه الحالة الأخيرة مضطرون الى مواجهة نماذج عديدة من المعالجة النقدية : من يبدأ من المضمون ليرى كيف صاغه المبدع والى أى مدى وفق في هذه الصياغة، ومن يبدأ من الشكل بغية الوقوف على مستويات الأداء واللوان التعبير ودلالاتها الفنية البحتة، ومن يفهم الوحدة المشار إليها باعتبارها حاصل جمع الطرفين، فهو يتناولها على التوالى ، معتقدا بذلك انه قد أرضى وحدة العمل الأدبي حين استوفى كل عناصرها، قانعا منها بهذا التفسير الكمي الاستقصائي، وهو تفسير يفترض نوعا من التقابل بين الشكل والمضمون حين يوالى بينهما على هذا النحو، مع أن الفارق بينهما ليس فارقا حقيقيا بقدر ما هو فارق منطقى بحت، ومن ثم فالعلاقة بينهما وبين العمل الأدبي ليست علاقة الجزء بالكل، وعلاقة أولها بثنائها ليست علاقة الظرف الخارجى بالمظروف الداخلى، ولا هى علاقة الكيف بالكم، بل إنها علاقة يمكن التعبير عنها من الناحية الجمالية الخالصة على هذا النحو الذى صاغه «هيجل» حين قال : ليس المضمون الا الشكل حين يتحول الى مضمون، وليس الشكل الا المضمون عندما يتحول الى شكل^(٧). وهو قول تبدو أهميته فى أنه يلحظ ما بين هذين التصورين من طبيعة التفاعل الدائم والديناميكية المستمرة.

أما دعوى استقلال العمل الأدبي عن شخصية كاتبه وبيئته وعصره، فهى مقولة لا مناص من التسليم بها إذا فهمت فى حدود ما أشرنا اليه من موضوعية الخلق الأدبي وجهد الفنان فى تحويل انفعالاته الذاتية الى صور تترأى من خلال الصياغة الشعرية، أو من خلال المواقف والأحداث والشخصيات القصصية والمسرحية، فالعمل الأدبي موضوعى بطبيعته، لأن المبدع يتأمل ويبتلى

التأمل بغية العثور على معادل لأفكاره ومشاعره، حتى يتجنب التعبير عنها بطريقة مباشرة، ومن ثم تتوارى شخصيته خلف هذا «النقاب» الفنى . ثم إنها مقولة لا مفر من الاعتراف بمشروعيتها ما دام يقصد بها التصدى لظاهرة أصبحت بمثابة الشائعات الأدبية، وهى ظاهرة الغرام بتصيد شخصية الكاتب وتاريخ حياته من خلال أعماله الأدبية، والتدرج من ذلك الى الوقوف من النص الأدبي عند حدود دلالاته النفسية والاجتماعية والتاريخية، ومن قبل هاجم «اليوت» تيارين فى النقد الأدبي كانا سائدين فى عصره، وهما نقد التأثيرين من جهة، ونقد المدرسة النفسية من جهة أخرى، لأن كليهما يركز على الدلالة الشخصية أو النفسية للعمل الأدبي دون عناية كافية بمقوماته الفنية. ومن قبل أيضا نشر عالم الجمال الروسى «فيجوتسكى» كتابا أسماه: «علم نفس الفن»^(٨)، بلور فيه بشكل مكثف قضية موضوعية الخلق الفنى واستقلاله، فى مقابل الاتجاهين ما يزالان ذائعين حتى الآن: أحدهما يربط النتاج بالكاتب محاولا من خلال هذا النتاج اكتشاف شخصية مبدعه، والآخر يربط النتاج بمتذوقه. وفيجوتسكى يلاحظ - خلافا لهذين الاتجاهين - أن موضوع الدراسة ينبغى أن يكون العمل الفنى نفسه، وليس مبدعه ولا متذوقه، ومن أجل هذا ينبغى التركيز على بناء هذا العمل، بدءا من شكله الفنى ومرورا بالتحليل الوظيفى لعناصره ومكوناته. وأول ما يلاحظ على نظرة فيجوتسكى هذه - وهو ما يلاحظ أيضا بالنسبة لكل نظرة تنادى بحياد العمل الأدبي حيادا مطلقا - أنها تقطع الخلق الفنى عن أية عوامل مساعدة، سواء تمثلت هذه العوامل فى اعترفات المبدع أو ملاحظاته على ما أبدعه فى يومياته أو خطاباتاته أو مخطوطات العمل الأدبي ومسوداته، مع أن كل هذه الأشياء ربما كانت جليلة القيمة فى فهم طبيعة العمل ومسار العملية الإبداعية على وجه العموم.

ثم إن العمل الأدبي، هذا الكيان الخاص، هذا التشكيل الصورى الموضوعى - مع استقلاله - غير منقطع الصلة بالمتذوق ومدى حساسيته ودرجة

إلمامه بالوسائل التي تفتح أمام بصيرته مغاليق العمل الفنى، فالعلاقة بين الأديب والمتذوق علاقة «حوار مستمر» كما يقول أناتول فرانس، وفي كل عمل فنى يوجد الثابت - الموضوعى - كما يوجد المتغير الذى يتولد من اختلاف طبائع المتذوقين وثقافتهم، وهو اختلاف يتفاوت تبعاً له نوع استجابتهم للعمل وحجم إحساسهم به وإضافتهم إليه، وهذا المتغير هو الذائق فى عملية التذوق، بل إن بعض الأعمال الأدبية قد تفترض - منذ البدء - مشاركة إيجابية كاملة من المتذوق، وخاصة فى أجناس الأدب الموضوعية كالقصة والرواية والمسرحية، «حيث تطرح القضية فى بعض الأحيان طرحاً سليماً، ولكنها تبقى دون حل» على حد تعبير تشيخوف^(٩)، الأمر الذى يحفز جهد المتذوق ويدفعه دفعا إلى التفكير فيما طرحه الكاتب.

ولأن عطاء العمل لا يقاس بمقدار ما بثه المبدع خلاله فحسب، بل يقاس كذلك بمدى وعى المتذوق به، فإن من الطبيعى أن تختلف درجات التذوق، فهى تبدأ من القراءة المباشرة لمعانى الأبيات وشرح دلالات الألفاظ أو نثر محتوى الرواية أو المسرحية والوقوف عند ما فيه من أفكار، ولكنها قد ترتقى إلى مرتبة التذوق المنهجي المنظم فتتخذ إلى استنباط كل إيماءات العمل من خلال التشكيل الصورى المركب، تماماً مثلما يمكن لفارثى قصيدة «سلة ليمون» السابقة أن يقنع منها بظواهرها، فيقف منها عند دلالتها الوضعية الضيقة، وقد يتدرج فى اكتشاف إيماءاتها الخفية فيظفر منها بما لم يظفر به سواه، بل لقد يدرك من هذه الإيماءات ما لم يدركه صاحبها نفسه، فالذى يضع العقدة الحسابية ليس - أى بالضرورة - من يضع لها الحل الأمثل كما يقول بول فاليرى.

إن للعمل الأدبى قيمتين : قيمة مباشرة، وهى نثر العمل أو جزؤه الكدر، وقيمة أخرى لا تفصح عن ذاتها مباشرة، بل تفيض أو تستقطر من خلال علاقات التشكيل وسياقه، وهذه القيمة الأخيرة لاتتاح إلا لمتذوق أوتق رهافة فى الحس الفنى، وثرء فى الأدوات والوسائل، وهنا تلعب المكونات

الثقافية والمعارف المختلفة دورا لا يستهان به، فالمتذوق ليس آلة استقبال صماء، بل هو وجود حي، هو محصلة مؤثرات تاريخية واجتماعية ونفسية بالغة التعقيد، هو كيان ثقافي يتلقى العمل الأدبي وفي أعماقه روافد قراءات قديمة في علوم اللغة والنفس والجمال، أو علوم الفلسفة والتاريخ والاجتماع، ومن ثم لا مناص أن تنعكس هذه المؤثرات الثقافية على تذوقه للعمل الفني شاء أم أبى، ولا مفر لنا نحن من الاعتراف بمشروعية هذا التأثير شريطة أن نضع أبصارنا باستمرار على هذه الحقيقة، وهى أن كل هذه الروافد ليست سوى عوامل مساعدة في ثقافة المتذوق، أما وسائله الفنية فيظل لها المقام الأول طيلة عكوفه على تحليل العمل الفني، ومن ثم ينبغى ألا يخلط المتذوق بين نتائج هذه المعارف «المساعدة» ومناهجها، فقارئ العمل قد يستعين ببعض نتائج علم النفس، ولكنه لا يستخدم منهج هذا العلم طريقة وحيدة للنظر إليه، وقد ينتفع ببعض ثمار التاريخ أو الفلسفة أو الاجتماع، ولكنه مضطر إلى هضم هذه الثمار وتمثلها مركبا ثقافيا وذهنيا داخل منهج أدبي يبدأ من النص وينتهى به.

وهنا قد تتفاوت درجات الإفادة من بعض هذه المكونات الثقافية بحسب طبيعة العمل ذاته، فن يتصدى لإحدى قصص مارسيل بروست أو جيمس جويس قد يفيد من خلفيته في الثقافة النفسية أكثر من ذلك الذى يتصدى - مثلا - لأحد أعمال زولا أو فلوير، ومن يتناول مسرحية «شهرزاد» لتوفيق الحكيم قد لا يكون مضطرا إلى شحذ وعيه السياسى مثلما يفعل من يتناول مسرحية «النار والزيتون» لألفريد فرج، باعتبار هذه الأخيرة نموذجا للمسرح السياسى التسجيلى، ومن يقرأ إحدى غزليات ابن أب ربيعة قد لا يحتاج إلى تلك الحاسة التاريخية التى يحتاجها دارس النقائض فى العصر الأموى، إذ إننا فى حالة النقائض بإزاء مركب فنى يستعين فيه الشاعر بكل معارفه عن خصمه وعشيرته، كما يستعين فيه بكل ثقافته فى أنساب القبائل العربية وأخبارها وأيامها، الأمر الذى يقتضى من القارئ أن يلقى هذا الجهد الابداعى بجهد

تذوق مماثل، لا يقل عن جهد الشاعر احتشادا وثقافة ووعيا، شريطة أن يظل لهذا جميعه دور الروافد المساعدة، وألا يطفئ على الكيان الفنى للمنهج ووسائله، وإلا تحولت عملية التذوق إلى مصادرة على الخلق الأدب بما ليس من طبيعته.

واختلاف درجات التذوق باختلاف طبائع المتذوقين وتفاوت إمكاناتهم الفنية واتجاهاتهم الأدبية والفكرية وحجم ونوع حصيلتهم الثقافية العامة - كل هذا يفترض منذ البدء قدرا من النسبية في قيمة العمل الفنى، فقيمة هذا العمل - رغم استقلاله ككيان ابداعى خاص - ليست قيمة ستاتيكية مطلقة، وليست قيمة خارج الزمان والمكان، لسبب بدهى، وهو أن كلا من اطارى الزمان والمكان يمارس تأثيرا شديدا على المتلقى بحكم أنها من مكوناته الاساسية. هل يمكن أن نتصور - مثلا - أن وعى القارئ المعاصر بمسرحيات شكسبير هو نفس الوعى الذى كانت تقاس به هذه المسرحيات حين ظهورها؟ وهل قيمة هذه المسرحيات في نظر آخر موجات الكلاسيكية في أوربا هى نفس قيمتها في نظر الرومانتيكيين؟ كذلك الحال بالنسبة إلى شاعرنا الفيلسوف أبو العلاء المعرى، لقد كان مجمل الرأى في أدبه محكوما - حتى عهد قريب - بقيمته كشاعر غنائى، فاذا بمركز الثقل في دراسته ينتقل - وبخاصة على أقلام المستشرقين - إلى مكانته كأديب ذى موقف، وإلى ما يشف عنه عاله الفنى من دلالات فلسفية وفكرية بالغة الأثر والخطورة.

ونفس الوضع يمكن أن ينطبق على الكاتب الروسى المشهور ليف تولستوى، فعلى حين كانت زاوية الرؤية تجاه نتاجه في أوربا مرتبطة بانتمائه الواقعى، وتعاطفه العميق مع آلام الانسان، وقلقه أمام سر القدر المحتوم، نراه لم يعرف في الشرق - مع بدايات القرن العشرين - إلا باعتباره داعية إلى العدل الاجتماعى وحرية المرأة، لأن هاتين القضيتين كانتا من أهم ما يشغل خواطر الشرقيين في هذه الفترة. وهكذا تنعكس أصداء الزمان والمكان وروح

العصر بعامة في خلفية المتذوق، وتمارس تأثيرها في تحديد حجم ونوع ما يتلقاه من عطاءات العمل فنيا وفكريا، وهكذا أيضا نجد أنفسنا مع أناتول فرانس حين يكتب في هذا المعنى : ليس ثمة حكم نهائي على العمل الأدبي وقيّمته، ففي القرن السابع عشر اشارت أصابع الاتهام الى رونسار، وفي القرن الثامن عشر تأكد هذا الحكم، ولكنه سرعان ما تغير في القرن التاسع عشر، ومن يدري ماذا ستكون قيمة رونسار بالنسبة للأجيال القادمة^(١٠) ؟ !

ولعلنا - بعد - لسنا بحاجة إلى إيجاز ماقبلناه أو التوقف عنده باستنباط نتائج أو تحديد خطوات لما نحسبه الأمثل في منهج التلقي الأدبي، فذلك مطمح لا تدعيه هذه الدراسة المختصرة، فوق أنه - من وجهة نظرنا - ربما زاد القضية تعقيدا، لكثرة ما خاضت فيها الاقلام واشتجرت وجهات النظر.

ان ما استهدفناه - في التحليل الأخير - لا يعدو تسليط الضوء على زاويتين من زوايا الرؤية قد تكونان شديدي الأثر في عملية التذوق الفني، وقد يحسن بنا - تبعا لهذا - أن لانسقطهما من اعتبارنا ونحن بصدد التماس الطريق نحو العمل الأدبي.

أما الزاوية الأولى فهي أن استقلال هذا العمل لا يقصد به - ولا ينبغي أن يقصد به - إلى قطع كل خيط يربط النتاج بصاحبه، فلقد رفع هذا الشعار في مواجهة ميل جارف من بعض الدارسين إلى جعل هذا النتاج وثيقة نفسية مباشرة، وترجمة ذاتية لشخصية مبدعه دون عناية كافية بطبيعة الخلق الأدبي، من حيث هو تشكيل بالصورة داخل سياقها اللغوي. بيد أن هذا التشكيل بكل ما يعنيه من موضوعية لا يفترض نحو أصالة الكاتب في اختيار نمط تعبيرى دون نمط، وانتخاب عنصر من عناصر الواقع دون آخر، والميل إلى اتجاه أدبي بعينه، وفي هذا الصدد قد تفيدنا اعترافات الكاتب ويوميّاته وملحوظاته باعتبارها عوامل مساعدة في اكتشاف العمل، وتلك وأمثالها أمور لا تشجع على الاعتقاد بأن موضوعية العمل الأدبي تعنى انقطاعه عن ذات مبدعه أو عن بقية نتاج

هذا المبدع انقطاعا مطلقا، ومن هنا يمر درس الأدب بمرحلتين لا تلغى إحداهما الأخرى، مرحلة التحليل بالنسبة للنص الأدبي في ذاته، ومرحلة التركيب بالنسبة للنص داخل أعمال الأديب، ثم داخل الجنس الأدبي الذي يتمي إليه من شعر أو قصة أو مسرحية، وإلغاء هذه المرحلة الأخيرة استنادا إلى استقلال العمل وكيونته الخاصة هو إلغاء مستتر لما يخص دراسة الأجناس الأدبية التي تعتبر فضلا هاما في كتاب النقد الحديث.

وأما الزاوية الأخرى من زوايا الرؤية فهي علاقة العمل الأدبي بمتذوقه، وهي علاقة جدلية لا تنقطع، أو هي علاقة أخذ وعطاء متبادلين، فالكاتب لا يسطر عمله في فراغ، ولكنه يكتبه وفي ذهنه وعي بوجود القارئ الذي سيتذوق هذا العمل، بل أكثر من هذا ربما كان يكتبه وهو مدرك لنوعية هذا القارئ ومستوياته الاجتماعية والثقافية، وقد اكتشفت أخيرا بعض مخطوطات لأعمال دستوفسكي لاحظ عليها المؤلف بخط يده ملاحظات تتم عن هذا الإدراك وتؤكد مشروعيته، وما يعنينا هنا هو دلالة هذه الإشارات وأمثالها على أن جانب الابداع لا ينبغي - ولا يمكن - فصله عن جانب التذوق، ومن ثم يمكن تصور مسار العمل الأدبي على هذا النحو الذي نرجو ألا يفسده التبسيط الشديد : عملية الابداع، العمل الفني الذي يتمخض عنه هذا الجهد الابداعي، التلق.

على أن كلا من هذه الأطوار التي يتجلى فيها الخلق الأدبي لا يعم بمنأى عن الآخر ولا بمعزل عنه، بل إنها جميعا مجرد علاقات نسبية تكشف عن صلة العمل بمبدعه ومتذوقه على حد سواء، وتؤكد أن هذا العمل - رغم استقلاله - لا ينفي الدور النشط والإيجابي الذي يمارسه المتلق في استكناه أدوات الصياغة ووظائفها، واستنباط كل معطيات الصورة باعتبارها وحدة التشكيل الأدبي ومحور موضوعيته ومصدر كل ما فيه من طاقات الإحياء والاقناع فكرا وشعورا ووجدانا.

مراجع وتعليقات :

(١) ترى بعض صور هذا الحوار في مجلة «المجلة» وخاصة العدد الثالث والأربعين، حيث أثبتت القضايا المشار إليها وأمثالها بمناسبة صدور كتاب «ما هو الأدب» للدكتور رشاد رشدي، وقد مر الكتاب - على صغر حجمه - مسائل كثيرة منها فكرة المعادل الموضوعي An objective correlative، ومنها قضية استقلال الأدب بذاته عن كل غاية اجتماعية أو خلقية، ومنها التقليل من أهمية تاريخ حياة الكاتب في دراسة نتاجه مبالغ في الاعتماد باستقلال العمل الأدبي. وكلها قضايا اعتمد فيها الكتاب المذكور على كتاب الشاعر والناقد الانجليزي الشهير س. اليوت المسمى "Sacred Wood".

وقد أثار طرح هذه القضايا على هذا النحو خواطر بعض النقاد فكتب المرحوم الدكتور محمد غنيمي هلال في عدد المجلة الأنف الذكر دراسة ضافية يحدد فيها مكان هذه الآراء من نقد اليوت والنقد العللي، في ضوء اعترافات اليوت نفسه في كتابه المذكور، وكذلك في ضوء المقدمة التي صدر بها الطبعة الثانية من هذا الكتاب سنة ١٩٢٨م، وفيها يرى اليوت أنه «مهما قيل في استقلال الفن، ومهما اجتهد أهله في الاكتفاء به غاية في ذاته، فإنه لا بد أن يمس الخلق والدين والسياسة على الرغم من استحالة تحديد الطريقة التي يمس بها هذه المسائل»، ويخلص الناقد الراحل من هذا وأمثاله إلى التحذير من خطر الاتكاء على وجهة نظر خاصة دون ربطها بملاسماتها التاريخية، بل وأحياناً دون ربطها بآراء صاحبها في مراحل تفكيره الأخرى.

(٢) Bowra, 'The Heritage of Symbolism' London 1959, P. 14

(٣) من قصيدة للأديب اللبناني أنسي الحاج - مجلة شعر - شتاء ١٩٦٢م.

(٤) انظر ص ٧ من مقدمة مبادئ النقد الأدبي لريتشاردز - ترجمة الدكتور محمد مصطفى بدوي - القاهرة سنة ١٩٦٣م.

(٥) اليزابيث درو: الشعر، كيف نفهمه ونتذوقه - بيروت سنة ١٩٦١ - ص ١٠٨.

(٦). القصيدة من ديوان «مدينة بلا قلب» - ط ٢ - القاهرة سنة ١٩٦٨م.

(٧) هيجل: مؤلفاته الكاملة - الجزء الأول ص ٢٢٤.

(٨) نشر هذا الكتاب سنة ١٩٦٥، ولكن كتابته ترجع الى أربعين سنة قبل هذا التاريخ، وقد كان الكتاب صاحبه من أقوى روافد التأثير في نظريات الجمال والنقد الأوربي على وجه العموم.

(٩) التلوق الأدبي - مجموعة دراسات بالروسية صدرت في ليتنجراد سنة ١٩٧١ - ص ١٦.

(١٠) أناتول فرانس - المؤلفات الكاملة - الجزء الثامن ص ٤٤.

المبحث الثاني

الشكل في الشعر

الشكلية.. ماذا يبقى منها؟*

١

يخيل لمن يتعقب تاريخ الظواهر الأدبية واتجاهاتها أنه بإزاء شريط من اللوحات والمشاهد ينسخ اللاحق منها سابقه، ويلغى الحديث فيها قديمه إلغاء مطلقاً أو جزئياً، فلا يبقى منظورا في النهاية سوى المشهد الأخير.. بيد أن مراجعة هذا المنظور لا تلبث أن تكشف لنا عن الكثير، فهذا الجديد لم يلغ القديم بقدر ما ورث منه، وعناصر المشهد الأخير لم تبتكر من عدم، وكل ما حدث هو تحول في مراكز الثقل التي تحتلها تلك العناصر، واختلاف في زوايا الرؤية ومقادير الضوء التي تلقى على هذه النقطة أو تلك من رقعة المشهد، وحينذاك قد نتذكر على الفور ما قاله تينيانوف Tynianov - وهو واحد من أبرز وجوه المدرسة الشكلية - من أن التطور الأدبي لا يعنى التعاقب بالضرورة، بل هو لا يعدو أن يكون «تبادلاً في أنظمة الظواهر الأدبية»^(١)، حيث تتناوب مواطن الأهمية بين التيارات الأدبية والنقدية، فيلمع أحدها حين ينطفئ آخر، دون أن يفضى هذا بطريقة آلية إلى موت ذلك الأخير أو فقدان تأثيره في التيار الوليد.

ونريد فيما يلي أن نختبر صدق هذه المقولة فيما يتعلق بالمنهج الشكلي خاصة، ثم فيما يتناول صلة هذا المنهج باللغة الشعرية، على نحو أخص، فهذا المنهج النقدي رغم تميزه من حيث البيئة والظروف التاريخية التي نشأ فيها، لم يفقد صلته بالمنح الأدبي السائد منذ مطلع هذا القرن، ولم ينفلت من بعض تأثيرات

المودرنيزم الأوربي رغم محاولة التمرد عليها، كما أنه - وبنفس القدر - لم يخل من آثار باقية في الساحة النقدية، وحتى بعد غيابه رسمياً في أواسط العقد الرابع من القرن، حين توزع أنصاره ما بين مراجع لنفسه أو مستدرك على مبادئه أو لائذ بحقول اهتمام ليست في قلب الأدب وإن وقعت حوله، حتى بعد هذا الاهتراء الذي أصاب الشكليين كجماعة ونشاط منهجي منظم، نرى وفرة من قضايا تراثهم النقدي تنداح ضمن طرائق واتجاهات لم تفقد حرارتها بعد، الأمر الذي يتجلى بوضوح في مبادئ حلقة «براج»، ثم في دراسات البنية وتطبيقاتها في ميادين المعرفة المختلفة.

٢

والحق أن هذا التراسل المتبادل بين فكر الشكليين وما سبقهم أو أعقبهم من تيارات لغوية ونقدية ليس بعيداً عن طبيعة الإطار الذي اختاروه لنشاطهم منذ البدء، فهم لم يطلقوا على أنفسهم اسم «مدرسة» كما هو الشأن في المذاهب الأدبية الكبرى، وإنما كانت هذه التسمية من صنع من درسوا الحركة وأرخوا لها فيما بعد، وهم لم يولعوا بعملية التنظير الفلسفي والجمالي التي تجعل من فكرهم تياراً محدد الملامح والتخوم، بل على النقيض من ذلك، كان أول ما أثار اهتمامهم نشاط مدرسة الصوتيات التجريبية Experimental Phonetics، ذلك النشاط الذي تعرض لمراجعات دراسية ونقدية شاملة من قبل أعلام الشكلية، أمثال: «تينيانوف»، «برنشتاين»، «اينخبوم»، «جاكوسون»، وهي مراجعات تم عن محاور اهتمامهم وتشير إليها. هذا فضلاً عن أن تراثهم من الدراسات والبحوث لم يخل من إثار صريح لاستخدام مصطلح المنهج Method دليلاً على طريقتهم في التحليل النقدي وعنواناً لها، فها هو «بريك» يكتب (سنة ١٩٢٣) عن «المنهج الشكلي»، و«شكولوفسكى» يستخدم نفس المصطلح عندما يخوض في الجدل الدائر حول هذا التيار (سنة ١٩٢٤)، هذا على حين أثر «اينخبوم»

أن يمزج بين مصطلحي النظرية والمنهج في دراسته «نظرية المنهج الشكلي» سنة ١٩٢٧.^(٢)

لقد أفضت مرونة الإطار إلى مزيد من حرية الحركة في الأخذ والعطاء، فحين تبلورت الشكلية في العقد الثاني من هذا القرن فيما عرف اصطلاحاً باسم «جماعة دراسة اللغة الشعرية Opoyaz»^(٣)، تلك الجماعة التي اتخذت من مدينة «موسكو» مقراً لنشاطها اللغوي والنقدي، كان ما يزال ماثلاً في أذهان دعائها وتحت أبصارهم حصاد الرمزيين الروس الذي نما نمواً ملفتاً في العقد الأول من القرن، وبدا وكأنه استقطاب لأبرز ما خلفته الرمزية الأوربية من مغامرات في الشكل الأدبي بخاصة، وجاء كتاب «بيلى A. Bely» «الرمزية The Symbolism» الصادر سنة ١٩١٠م ليمثل على مستوى النقد ما مثله شعر «ألكسندر بلوك» من قبل على مستوى الإبداع، وهكذا يمكن الزعم بأن الشكليين إن تمردوا على الرمزيين في محاولة «لتحرير الكلمة الشعرية من الاتجاهات الفلسفية والدينية المتصوفة التي أثقلها بها هؤلاء الرمزيون»^(٤)، فقد اتفقوا معهم في نقطة البدء على الأقل، نعى تحرير الكلمة من إसार الدلالة الوضعية المسبقة، وربط هذه الدلالة بسياق الكل الشعري، بل لقد اتفقوا معهم فيما هو أهم وأخطر، في العناية البالغة بالجانب اللغوي والموسيقى في القصيدة، وتوظيف الإيقاع والوحدات الصوتية والتركيبية بما يثرى الشكل الشعري قبل كل اعتبار.

لقد كان مالارميه S. Mallarme - ضمير الرمزية وشاعرها الأكبر - يرى الشعر مرتبطاً في أثره الجمالي بقدر ما يقوم به السياق الصوتي من عمل، وأنه لتحقيق الوضع الصوتي الكامل في الجملة الشعرية ينبغي التخلص من نثرية اللغة وفوضى. الألفاظ وتلقائية التعبير، ولا يتسنى ذلك إلا عن طريق ما يسمى «بإعادة الصياغة»، بحيث تصبح الكلمات في انسجامها وتفاعلها كاللحن الموسيقي الذي ينجم عن اضطراب إحدى نغماته اضطراب إيقاع الجملة الموسيقية برمتها، ومن ثم فإن صدى الكلمة عند الرمزيين لا يتمثل فيما تعنيه، بل فيما

يوائمها ويتناغم معها من الكلمات تناغما صوتيا غير مقيد بحدود الدلالة الأولى، وهذا جميعه تفقد وحدة القصيدة صلابتها التقليدية، فلا تعود مرتكزة على المنطق أو الواقع، بل تغدو وحدة سيمفونية تتنوع نغماتها بتنوع إيقاع الحياة النفسية لدى الشاعر، وإن اتفقت جميعا من حيث عضويتها في العمل الشعري^(٥)

ترى هل أوغلنا بعيدا عما نحن بصدده ؟ وهل هو محض مصادفة أن نرى هذه العناية البالغة بالجانب الإيقاعي مبثوثة في تضاعيف الدراسات الشكلية بعد أكثر من ربع قرن ؟ قد لا نصادر على ذكاء القارئ إذا أوحينا إليه بالعلاقة الحميمة بين الموقفين، ورغم ذلك ينبغي الحذر من المضي في تبسيط الأمور إلى أبعد من هذا الحد، لأن الإيقاع الشعري لدى الشكلين بمستوييه الصوتي والتركيبى لم يعد ظاهرة نسبية مردّها ذات الشاعر، بل غدا موضوعا لتحليل منهجى يتكوى على نتاج الدراسات الصوتية الحديثة، كما يتكوى على حقول اهتمام قد تبدو بعيدة عن الدراسة الأدبية كالرياضيات والإحصاء وحتى الفيزياء. لقد أضحي التحليل الإيقاعي على أيديهم «علما»، ونهض توماشيفسكى (سنة ١٩٢٣) ليقتراح ما أسماه «علم لحن الشعر» (Intonation)، على حين ركز «برنشتاين» اهتمامه على طريقة «الإنشاد»، تلك الطريقة التى تعتمد على نغمات البدء والوقوف ونبرة الاستفهام والجواب ومساحة الزمن سرعة وإبطاء وهكذا. وعنده «أن التأويل الإنشادى للعمل الشعري يمكن أن يقارن - فى أهميته ومنهجيته معا - بطريقة الموسيقى فى تلحينها لنص أغنية أو كلمات نشيد»^(٦).

لقد أفضى بنا الحديث عن الأثر الرمزي إلى نقطة كان التدرج الطبيعى يستوجب تأخيرها، ورغم ذلك يقتضينا المقام ألا نترك ذلك الخيط الأخير دون وقفة متأنية، ذلك أن النظرية الموسيقية التى أشار «برنشتاين» إلى طرف منها تقوم على افتراض أن الإيقاع الشعري يماثل الإيقاع فى الموسيقى، وهى من ثم تربط الزمن الشعري بالزمن الداى للمنشد، وتصرف اهتمامها إلى الطرق التى بها نخفض الصوت أو نعلو، ونسرع أو نبطئ، ونمذ أو نقصر، وقد تكون طرق

كتلك بالغة القيمة في تغذية الإيقاع، وبخاصة إذا اقترنت بالتجربة العملية ومحاولة الاستقصاء الموضوعي، بيد أنها لا تخلو - في التحليل الأخير - من ذاتية، لأنها تركز إلى تأويلات إنشادية يلعب اختلاف الأفراد دوراً خطيراً فيها، وقد يخطئ المنشد وقد يصيب، وقد يضيف عناصر أو يحذف أخرى، الأمر الذي يؤدي إلى اهتزاز النقط الإيقاعي في جملته.

بيد أن هذه الفجوة الذاتية في التأويل الإنشادي ما تلبث أن تضيق كثيراً حين ينظر إليها في ضوء استدراقات الشكليين على نظرية «الوزن الشعري»، فالخطأ في التأويل قد يكون مؤثراً في ظل نظام وزني يعتمد على وحدة التفعيلة، سواء اعتمدت هذه التفعيلة على النبر أو طول المقاطع اللغوية، ولكن الجديد هنا أن الشكليين لم يعتبروا التفعيلة وحدة وزنية حاسمة في هذا المقام، «فالوحدة الأساسية في الإيقاع ليست التفعيلة، وإنما هي البيت كله، وليس للتفعيلات وجود مستقل، وهي لا توجد إلا حسب علاقتها بكامل القصيدة»^(٧)، وهكذا يمكن القول بأن نبرة الإنشاد أو طريقة الإلقاء إن أسهمت في تلوين الإيقاع داخل البيت، فإنها تظل محكومة بعلاقة توتر دائم بينها وبين وزن البيت، ثم بينها وبين إيقاع القصيدة في جملته، وهكذا - أيضاً - يصبح الشعر ضرباً من «العنف المنظم» يرتكب بحق اللغة اليومية، فالوزن نمط، والإيقاع العادي للكلام حافز، وإذا كان النمط بطبيعته سكونياً فإن الحافز الإيقاعي ديناميكي، وهو يؤثر في اختيار الكلمات وتركيبها، ومن ثم في المعنى العام للشعر^(٨).

٣

وإذا كانت الشكلية في خطواتها الأولى لم تخل من أصداء الرمزية، فإنها بالمثل لم تكن بعيدة بسمعها وقلبها عن صيحات التجديد التي غمرت الساحة الأدبية في أوروبا كلها مع مطلع القرن، وكان رجع هذه الصيحات في الأدب

الرونى غامرا، فبالإضافة إلى النزعة المستقبلية Futurism التى رادها فلاديمير ماياكوفسكى، نرى عددا غير قليل من الأدباء والشعراء يتحلّقون حول مجلة أطلقوا عليها اسم إله الفن لدى الأغريق - «أبولو»^(٩) - موحين بذلك إلى ما يميز نتاجهم من ولوع بالماضى؛ ورغبة فى العودة بالشعر إلى منبعه الأول من الفطرة الإنسانية والطبيعة البكر، ولم يكن محض مصادفة أن تضم هذه المجلة بين كتابها أسماء ستكون فيما بعد من أعمدة المنهج الشكلى أمثال: «ايخنباوم»، «توماشيفسكى».

ولن نمض بعيدا فى تعقب المنظور التاريخى لتيار الشكلية، إذ تعيننا فى المقام الأول انعكاساته على الفكر النقدى المعاصر، ويكفى أن نشير هنا إلى مرحلتين بارزتين فى مسار نشأته وتطوره تبدأ أولاهما بكتيب صغير الحجم لفكتور شكوفسكى نشر سنة ١٩١٤م تحت عنوان لا يخلو من غرابة: «بعث الكلمة»، الذى قصد به إلى انعاش دور الكلمة فى التركيب اللغوى، والنظر إليها باعتبارها كيانا حيا له ذاتيته واستقلاله، وإذا كان التحليل النقدى التقليدى يعمد إلى «تججير» الكلمات حين يردّ كل قيمتها إلى ما تدل عليه، فإن التحليل الشكلى يتوجه إلى هذه الكلمات من حيث هى «الواقعة الأدبية» بكل زخما وحدتها ورهافتها.

لقد صيغت فى هذا الكتاب - لأول مرة - الأقسام المبكرة لجماعة دراسة اللغة الشعرية، تلك الجماعة التى قدمت المنهج الجديد وأضفت عليه الصبغة العلمية المنظمة، وما لبثت دراساتها التالية أن عمقت هذه الصبغة وحددت مناطق اهتمامها تحديدا قاطعا^(١٠)، ففى موطن القلب من هذا الاهتمام كانت اللغة الشعرية، بحسبانها - من وجهة نظرهم - قسما شديدا للوضوح والتميز عن لغة النثر، فلكل منها نظامه على مستويات التحليل المختلفة، كما أن لكل نظام لغوى منها، وظيفته، فالأول فى يحمل قيمته فى شكله، والثانى «علمى» يستمد قيمته من وظيفته فى نقل الدلالة والقدرة على التوصيل.

ومع مفرق العقدين الثانى والثالث من هذا القرن تبدأ جماعة الشكلين حقبة جديدة من مسيرتها التى لم تستمر طويلا، فيحدث نوع من الاندماج بينها وبين «مدرسة موسكو اللغوية»، ويكون من نتيجة هذا التزاوج العلمى أن ينضم إلى تيار الشكلية بصفة رسمية كل من الناقدين اللغويين الشهيرين: «رومان جاكوبسون R. Jakobson»، و«ج. فينوكور G. Vinokor»، ويعاد تنظيم الجماعة فى إعلان ذى دوى تنشره مجلة «حياة الفن»^(١١)، وتصدر عنها وفرة من الكتب والدراسات النقدية واللغوية تخطت فى تأثيرها نطاق المحلية الضيقة، واستطاعت - فيما بعد - أن تشكل حجر الزاوية فى دراسات حلقة «براج» اللغوية، ثم فى نظرية «البنية» بوجه عام، ولاشك أن شخصية «جاكوبسون» بنشاطه الوفور، وانتقالاته الأسطورية بين موسكو وبراج وأمريكا قد لعبت دورا رائدا فى اندياح آماذ هذا التأثير.^(١٢)

لقد بلغت الشكلية ذروة ازدهارها فى أواسط العشرينيات، بيد أنها وقد رفعت لواء الشكل الأدبى دون أن تكثر كثيرا بمذلولاته السياسية والاجتماعية، لم تنج من قوارص النقد الرسمى الحاد، الذى بدأ ينوشها من هذا الجانب بصفة خاصة، كما لم تنج من اهتراءات داخلية مبعثها عدم وحدة الرأى بين دعائها، ولم يكن هذا أو ذاك ليمضى دون نتيجة، لما يكاد العقد الثالث ينصرم حتى تبدأ موجة من المراجعات الذاتية والاستدراكات على بعض مفاهيم المنهج، وبخاصة فيما يتعلق بالبعد الاجتماعى فى النشاط الإبداعى والوظيفة الاجتماعية للفن، وتمتد هذه المراجعات حتى تشمل التدقيق - إن لم يكن الشك - فى دلالة بعض المصطلحات الأساسية مثل «لغة الشعر»، فنحن من هذه اللغة لسنا بإزاء نمط قولى واحد، بل نحن - حسب ما يرى جاكوبنسكى - أمام عدد من «الأساليب الوظيفية» يختلف فيها الشعر الملحمى عن الشعر الغنائى، كما يختلف الشعر الخطابى عن شعر الأغانى، وهكذا تبدو مجالات استخدام اللغة الشعرية متنوعة بتنوع وظائفها.

وإذا كانت الوظيفة عبارة عن شكل اجتماعي يدخل في دائرة ارتباط مع الأدب عن طريق اللغة كما يتصور الشكليون، فإن معنى ذلك أنهم في استدراكاتهم، قد قطعوا شوطا طويلا في التراجع عن نقاء الشكل الأدبي واستقلاله، ولعل «شك洛夫سكى» كان يستشعر هذا المعنى حين وقف ليحاضر سنة ١٩٣٠م فلم يجد لمحاضرتة عنوانا سوى أنها «تذكّار غلطة علمية»، وسواء أكان حديثه ذاك اعترافا بالخطأ، أم حسرة على الظروف التي ألبّته إلى الارتداد عما لم يكن ليرتد عنه، فإنه في الحالتين واحد من النذر التي آذنت بالبحسار مدّ الشكلية بعد رحلة ناهزت العشرين عاما.. رحلة تركت - على قصرها - أثرا واضحا في مناهج التحليل الأدبي، وخلفت بحوثا متميزة في حقول البنية الصوتية والتركيبية والإيقاعية للغة الشعرية، كما كانت نواة دارت حولها الدراسات البنيوية في شتى أصقاع أوربا، ووصلت بطريق مباشر إلى فكر أعضاء حلقة «براج» اللغوية^(١٣)، ومبادئ مدرسة النقد الجديد في أمريكا، وهيئات المجال - في النهاية - لاستغلال بعض الطرق الرياضية والإحصائية والمعملية في النقد الأدبي الحديث.

٤

كانت معركة الشكليين منذ البداية في «فنية الشكل الأدبي»، وفي معركة كهذه لم يكن مستغربا أن يكون المعول على ما به يصير هذا الشكل شكلا، على أدبية الأدب من حيث هو فنّ باللغة في المقام الأول، ومن ثمّ تمثلت نقطة الارتكاز لديهم في طرق البحث الفيلولوجي وقضايا علم اللغة بخاصة، واستأثرت الأشكال الصوتية منهم بتجارب وإحصاءات متنوعة عن عدد الأصوات المترددة، وعدد مرات التردد، والنظام الذي بموجبه تتابع الأصوات في الفئات المعادة، ومركز الأصوات في الوحدات الإيقاعية، ثم دور القافية

باعتبارها نموذجاً من نماذج التردد الصوتي، وأخيراً دور المستوى الصوتي جميعه في بنية العمل الأدبي^(١٤).

ومع أهمية هذا المستوى، فانه لا يمثل سوى طبقة واحدة في نسيج معقد ومتعدد الطبقات، أما الطبقة الثانية فتمثلها وحدات الدلالة التي تشير اليها الكلمات مفردة، حتى إذا ما اتسقت هذه الكلمات في بنيات الجمل والتراكيب أمكننا أن نتحدث عن مستوى ثالث هو مستوى البنية النحوية، ثم مستوى رابع هو المستوى الصوري الذي تتجسد به ومن خلاله وحدات الصور الجزئية، كما تتجسد به ومن خلاله تشكيلات المواقف والأحداث والشخصيات، ونتيجة لأن العلاقة بين هذه المستويات ليست علاقة سكونية جامدة، بل هي علاقة تفاعل وظيفي بين الجزء والكل، بين الوحدات الصغرى والأنساق الكبرى، فإن خصائص المعاني في اللغة الشعرية ليست حاصل جمع هذه الوحدات، وإنما هي - في التحليل الأخير - خصائص للنظام الذي تم به تنسيق هذه العناصر^(١٥).

وواضح أن هذه القيم التدرجية في العمل الأدبي تتجاوز فكرة الفصل التقليدي بين الشكل والمضمون، بين الأسلوب الأدبي وما يظن محتوي له، فالأدب في حقيقته ليس إلا طريقة للتأليف بين المستويات المشار اليها، ومعالجته بنفس منطق، أي بطريقة أدبية، تقتضي عن يتصدى له أن يحلله تحليلاً تكاملياً، وأن يجعل قطب اهتمامه ذلك الشكل الذي انتظمت من خلاله تلك العناصر المتدرجة، «والشكل الفني لا يتحقق أساساً إلا بفضل التأليف بين الأصوات، ثم الكلمات، ثم التراكيب في نظام معين^(١٦)»، أما الأفكار المجردة والدلالات السياسية والاجتماعية فلم تحظ في التحليل الشكلي - على الأقل في مراحل تطوره الأولى - بكبير اكرات.

وليس من شك في أن أرق الشكليين تجاه التوازي المفترض بين

الشكل والمضمون هو الذى أفضى بهم إلى هذا المنعطف الأخير، وليس من شك أيضا أن موقفهم تجاه هذا المنعطف لم يكن يخلو من منطق، فإذا زعمنا بأن الشكل - فى مفهومه التقليدى - يضم الوسائل اللغوية التى يُتذرع بها إلى التعبير عن المضمون، وأن ذلك الأخير يضم محتويات تلك الوسائل من أحداث وشخصيات وأفكار وانفعالات، فسوف نجد أنفسنا إزاء مأزق حقيقى، لأن تلك الأحداث والشخصيات إن فصلت عن الطريقة التى يتم بها تنظيمها فى عمل أدبى لم تعد لها قيمة فنية على الإطلاق، وما هذه الطريقة فى النهاية سوى شكل، كما أن تلك الأفكار وهذه الانفعالات ليست قيا مجردة، بل هى ما عبرت به الشخصيات فى مواقف محددة من العمل، وهذا التعبير أيضا شكل، ومن ثم لا يبقى أمام دارس العمل الأدبى - من منطلق شكلى - إلا أن يتبصر فى الطريقة التى تم بها تنظيم وحدات هذا العمل، والنسق الصياغى الذى جعل من هذه الوحدات واقعة فنية حية.

ولقد كان تصور الشكليين للظاهرة الأدبية على هذا النحو مقدمة أفاد منها «البراجيون» وطوروها تطورا لا يخلو من أصالة، فإذا كان الشكليون قد فرقوا بين لغة الشعر واللغة العملية النثرية، ورأوا فى الأولى إحياء للكلمات وتكثيفا لدلالاتها حين تنتعش من خلال إيقاع القصيدة، بعد أن تحجرت وجمدت فى واقعها اللاشعري، فقد فرق البراجيون بدورهم بين اللغة والواقع، بين اللغة باعتبارها نظاما كلياً، والأحداث الكلامية واللهجات الوظيفية باعتبارها تنفيذا لهذا النظام وإعمالا له، واللغة فى تصورهم - وطبقا لعالم اللغة السويسرى فرديناند دي سوسير - تختلف عن الكلام، فاللغة مجموعة القواعد والوسائل التى يتم التصرف اللغوى طبقا لها، والكلام هو الطريقة التى تتجسد من خلالها تلك القواعد والوسائل فى موقف بعينه، ولوظيفة بعينها، ومن التفاوت الوظيفى بين هذه الطرق الأدائية تنبثق نظرة أخرى إلى اللغة الأدبية باعتبارها أكثر تميزا وخصوصية من لغة الحياة اليومية، إذ تقنع تلك الأخيرة من الوظائف اللغوية

بخاصية شديدة التواضع، هي خاصية التوصيل أو الإبلاغ.

ونعتقد أن تلك النقطة الأخيرة هي التي تفسر لنا سر الاهتمام الشديد من قبل الشكليين بلغة الشعر، فهي اللغة الأخصّ في سلم الأساليب الوظيفية، والعناية فيها ببنية الرمز اللغوي تطفئ كثيرا على حجم العناية بالرموز، كما أنها ليست أتوماتيكية الطابع من حيث استغلال الوسائل اللغوية، بل تتميز بالتقدير الشديد في انتقاء المواد وتنظيمها، ومن ثم يمكن القول بأن لها أعرافا خاصة لا يمكن أن تهاجم أو تنتقد بسبب تجاوزها للمستوى اللغوي العام، بل أكثر من هذا، قد تبدو اللغة الشعرية - أحيانا - وكأنها إخلال منهجي منظم بالأعراف اللغوية، ولا يتمثل هذا الإخلال فيما يسمى بالضرائر الشعرية وتجاوزاتها الصرفية والنحوية فحسب، بل يتعداه إلى الطابع المجازي الذي تتسم به هذه اللغة، إذ هو طابع يلتوى بالدلالات الوضعية الأولى للكلمات، ويلد منها بالمزج والتركيب والحذف والإضمار دلالات فنية ثانوية، هي بمنطق الشعر أهم وأولى من تلك الدلالات اللغوية الوضعية.^(١٧)

٥

ولعله قد اتضح - من ثمة - أن مقولة «الطريقة» في إطلاقها ثم في تطبيقها على بنية العمل الأدبي كانت حجر الزاوية في النقد الشكلي، فقد أعانت رواده على الفكاك من أسر التوازي العتيق بين الشكل والمضمون في الظاهرة الأدبية، وهي ظاهرة عضوية متكاملة بطبيعتها، وعضويتها تقتضي بالضرورة أن يكون التأثير الجمالي مرتبطا بها ككل، ومتعلقا بها كواقعة ماثلة، وليس كمشروع مفترض، وإذا كنا نقبل التفرقة بين اللغة والكلام، فإننا بالمثل - وبمنطقهم - ينبغي أن نقبل التفرقة بين مكونات العمل الأدبي وهي مادة صماء، وهذه المكونات بعد أن تتخلق نظاما حيا من التراكيب والعلاقات، فهي في الوضع الأول في حالة غياب جمالي كامل، وهي في الوضع الثاني في حالة

حضور جمالى كامل، وهى فى وضعها الأول لقيّات مهملة لا قيمة أدبية لها، على حين أنها فى وضعها الثانى تستمد قيمتها من النسق الفنى الذى يؤلف بينها، وما أشبه البون بين الوضعين بالبون بين وجود الشئ بالقوة ووجوده بالفعل، فهو بالقوة مجرد مشروع، وهو بالفعل واقعة وأداء.

بيد أن هذا التصور الشكلى للعمل الأدبى لم يحافظ على نقائه طويلا، فما لبث أن تعرض لمراجعة شاملة من قبل الجيل التالى من النقاد، بل ومن قبل بعض الشكليين أنفسهم، وما هو «تينيانف» يعترف صراحة «بأن الحياة الاجتماعية تدخل فى ترابط مع الأدب بمظهرها الكلامى قبل كل شئ»^(١٨). ولكن هذا الاعتراف - وأمثاله - كان من الإجمال بحيث اقتضى مزيدا من التفسير للكيفية التى يتم بها هذا الارتباط بين الأدب والوظيفة الاجتماعية، ومن هذا التفسير انبثقت مقولتان فى ديناميكية العمل الأدبى، احتفظتا بما فى مقولة «الطريقة» الشكلية من كلية هذا العمل وتوتر العلاقات بين عناصره، ثم أضافتا إلى هذه الطريقة ما يختص بتولد الدلالة الفكرية والاجتماعية من هذه العلاقات والعناصر.

مقولة الشكل الخارجى والشكل الداخلى : العمل الأدبى حسب هذه المقولة يتشكل أيضا من مستويات، فى مركز النواة من هذه المستويات تتخلق فكرة العمل وموضوعه، وعلى سطح هذه النواة تتخلق درجتان تعبيريتان يمكن أن نصطلح على تسمية الخارجية منها بالشكل الخارجى، وأن نصطلح على تسمية الداخلية منها بالشكل الداخلى، فالأول هو مجموعة الوسائل التى يمكن بوساطتها إبداع نسيج لغوى يخضع فى تكوينه وتنظيمه لمقتضيات الشكل الداخلى، ومن هذه الوسائل ما هو صوت مثل : القافية، تجنبس أواخر الكلمات أو بداياتها، ومنها ما هو عروضى يرجع إلى الوزن الشعرى وسماته المقطعية والزمنية، ومنها ما يتعلق بالتراكيب وطرق صياغتها، كما أن منها ما يتعلق

بتناسب أجزاء العمل، كالأطراد، المفارقة، تشعيب الأداء القصصى بين الوصف والحوار، وتوزيع الأداء المسرحى بين الحوار وملاحظات المؤلف، وما إلى ذلك.

أما الشكل الداخلى فهو نظام الصور الفنية الصادرة أساسا عما يدعى بطاقة التخيل، ابتداء بالصور الصغرى أو المجهرية، المتمثلة فى التشبيه والمجاز والكناية ونحوها، وانتهاء بالصور الكبرى، صور الشخصيات والطبائع وما بينها من صلات تبادلية. إن الناقد - حسب هذه المقولة - يبدو كمن يذرع درجات سلم صعودًا وهبوطًا، فالنواة الفكرية تلعب دور النظام التحتى الذى تنتشر منه الدلالة من مستوى إلى آخر حتى تزحم مناخ العمل كله، كما أن تنظيم المادة الكلامية وتحويلها إلى ما يسمى بالشكل الخارجى ينتج ما يدعى بالعلاقة المنعكسة، حيث تولد البنية الداخلية من تلك البنية الخارجية، الأمر الذى يصحح مسار الرسالة الدلالية، ويؤدى فوراً - وفى ذات الوقت - إلى تغير جذرى فى طبيعة النواة الفكرية.

إن قيمة هذه المقولة فى التحليل النقدى تبدو واضحة فى تحديد دور كل عنصر من عناصر العمل الإبداعى، ومن ثم يكون تفاوت الأنواع الأدبية بتفاوت حظوظها من هذه العناصر، فى الشعر يحتل الشكل الخارجى ثقلًا نوعيًا أكبر بكثير مما هو فى النثر، وفى الرواية التعليمية يمارس الموضوع دورًا يفوق نظائره فى بقية الأجناس الأدبية، وهكذا^(١٩).

ورغم ذلك لم تنج هذه المقولة من غموض، وظلت العلاقة بين الشكلىين الخارجى والداخلى غائمة رجراجة، كما ظل مصطلح النواة شاحب الملامح، فهل هو مقصور على الدلالة الإعلامية التى تلدها بنية الرموز والتراكيب والصور؟ أم هو يستوعب - بالإضافة إلى ذلك - الدلالة الميتافيزيقية وفلسفة الكاتب ونظرته إلى الوجود على وجه العموم؟ تلك المحاذير وأمثالها دفعت إلى منطقة الضوء مقولة أخرى مازالت تستأثر باهتمام فيلق من نقاد ما بعد الشيكلية، وإن كانت

- كما سنرى - غير بعيدة تماما عن ميراث الشكليين.

مقولة التحول المتبادل بين الشكل والمضمون : يقابل الشكل في هذه المقولة ما أطلق عليه آنفا مصطلح الشكل الخارجى، وهو هنا ينصرف إلى القيم الصوتية والتركيبية متكاملة، ودون اهتمام خاص بتعدد مستويات هذه القيم، لأن كل قيمة منها لا تكتسب معنى ولا تقوم بوظيفة إلا من خلال الشكل الذى يسلكها، فالإيقاع مرتبط بالإنشاد، وهذا الأخير مرتبط بالمعجم الشعرى، والمعجم الشعرى بدوره على صلة حميمة بالجانب الصوتى، وهكذا لا يستطيع الناقد إلا أن ينظر فى اللوحة بأكملها إذا أراد ألا يفلت من تحت بصره واحد من أبعادها أو ألوانها.

أما المضمون فتميز هذه المقولة فيه بين مستويين : مستوى «المضمون المباشر» المتمثل فى الصور والأحداث والطبائع والشخصيات وأفعالها ، وهى العناصر التى تحدد بطريقة مباشرة نوعية التجربة الفنية ولغتها، ثم مستوى «المضمون غير المباشر» الذى يعنى موقف العمل الإبداعى تجاه العلاقات والظواهر التى يصورها ، وما يستتجه من هذه الظواهر، وكيفيه تقويمه لها، ومدى نفوره منها أو تعاطفه إزاءها، وهى دلالات فكرية عامة، ثم هى دلالات دائرية لا يحدثها الشكل عبر خط مستقيم، بل تولد عبر ما سُمى بالمضمون المباشر ونتيجة له، لأن نوعية انتقاء الكاتب لمادته ومنهجه فى تصنيفها وتوزيعها ضمن إطار من الصلات والخطوط المتوازية والمتقاطعة والمنحنية - كل ذلك يرمى إلى فلسفة العمل وطبيعة رؤاه الفكرية.

ولعل مما لا يحتاج إلى تنبيه أن المضمون المباشر فى هذه المقولة لا يكاد يختلف عما قصد بالشكل الداخلى فى المقولة السابقة، بل إن حرص الشكليين على وحدة العمل الأدبى - رغم تدرج عناصره - يبقى ذات الحرص عند من تلاهم من المحدثين مع تحوير فى الصيغة التى تترجم عن هذه الوحدة، فالعلاقة

بين الشكل والمضمون ليست علاقة ثابتة، بل هي علاقة تفاعل، والمسافة بينهما ليست فراغا صامتا، وإنما هي حوار متبادل مستمر، أكثر من هذا، ليست التفرقة الاصطلاحية بينهما إلا تفرقة نظرية، لأن المضمون - عند الممارسة في جانبها الإبداعي والنقدي - لا يعدو أن يكون شكلا متحولا إلى مضمون، كما أن الشكل لا يعدو أن يكون مضمونا متحولا إلى شكل، وفي التحليل الأخير ليس ثمة إلا العمل الأدبي بكامل وجوده وكيونته^(٢٠).

٦

ولئن بدا في زماننا أن طرح وحدة العمل الأدبي على هذا النحو قد أصبح تنوعا على نغمة معادة، فليس علينا إلا أن نتذكر أن الشكليين قد خاضوا فيه منذ أكثر من نصف قرن، وفي ظل مناخ كان يعد الحديث عن «نقاء الشكل» «واستقلال البنية الأدبية» ضربا من الهرطقة الفكرية، وقد التقط البنائيون من بعدهم طرف الخيط فامتدوا به إلى مناطق عذراء في حقول الدراسات الإنسانية، كما تسربت بعض أصداء منهجهم إلى ممثلي النقد الجديد New Criticism في أوربا وأمريكا، وليس عسيرا أن نجد ملامح شبه بين ناقد شكلي يدعوك إلى دراسة العمل الأدبي في ذاته، وكما هو، بوحده المنبثقة عن وحدة مستوياته الصوتية والتركيبية والإيقاعية، وناقد جديد يتوجه إلى النص «كنقطة انطلاق ونقطة وصول لكل تحليل»، الأول يهاجم مؤرخ الأدب التقليدي لأنه «يبحث في الجانب الفكري للعمل الأدبي باعتبار هذا الجانب ماهية مستقلة، وهو بهذا يهدم القيم التدرجية لبنية العمل الفني»، والثاني «يدير ظهره نهائيا للتاريخ الأدبي الوضعي ولكل محاولة لمعالجة النص الشعري فقط كوثيقة سيرة أو نفسية أو اجتماعية أو تتعلق بتاريخ الأفكار»^(٢١). بل إنه لا يصعب أن نجد صلة قرابة بين نظرية الشكليين في هذا الصدد وفكرة «ت.س. البيوت» عن

موضوعية الخلق الأدبي واستقلاله الكامل عن الوقائع والملابسات الخارجية، بما فيها حياة الكاتب وتجاربه الشخصية، «فالفنان الأمثل - في نظره - هو ذلك الذى يمتاز فيه الإنسان الذى عانى عن الذهن الذى خلق»^(٢٢).

وربما كان هذا الرافد الأخير - إليوت ودعاة النقد الجديد - أبرز المسارات التى اتخذتها فكرة «استقلال البنية الأدبية» مروراً إلى نقدنا العربى الحديث، وقد شهدت ساحتنا الأدبية فى الخمسينيات والستينيات حواراً لم يخفت صده بعد حول أمثل المناهج لفهم طبيعة العمل الأدبى وتحليله، وتطرق الحوار إلى جوانب حميمة الصلة بقضية المنهج مثل موضوعية الأدب وما تقتضيه من تكثيف الشاعر الذاتية للكاتب وتجسيدها من خلال الصور والمواقف والأحداث، بحيث تظهر فى النهاية معتمدة على الفكر الخالق لا على الانفعالات المباشرة، ومثل استقلال العمل الأدبى ومدى الحاجة إلى فهم هذا الاستقلال فى ضوء الملابس التاريخية التى حفت بهذا العمل وبكاتبه، ومن هذه الملابس ما يتعلق بشخصية الكاتب وأطوار حياته، ومنها ما يتعلق بروح العصر ومناخه الثقافى والاجتماعى بوجه عام.

والحق أن هذا الحوار وأمثاله ليس بعيداً بسمعه عن نبض الزمن الذى نعيشه، وأياً كان مصدر هذه النبضات فإن بوسعنا أن نعى الدرس المستخلص من تجربة الشكلية، وإن يكن بطريقتنا الخاصة. ولست هنا بصدد تكرار ما ورد فى تضاعيف هذه الدراسة، إنما يكفى أن أشير إلى النزعة العملية التى ميزت دراسات الشكلين، وجنوحهم إلى التجريب والتطبيق فيما يتعلق بصرف اللغة الشعرية على وجه الخصوص، ثم عكوفهم على التحليل الوظيفى للبنية الأدبية وأنماطها بوجه عام، وجميعها آفاق توحى بأن مهمة الناقد المعاصر فى تحليل معمار النص الأدبى غدت أكثر إلحاحاً من مهمته فى التفكير والتنظير، ولا يرجع هذا فقط إلى أن المهمة الأولى تنصرف إلى الظاهرة الأدبية باعتبارها - فى النهاية - غاية الغايات، بل يرجع كذلك إلى أن الممارسة هى محك الاختبار

الحقيق والصعب للنقد الأدبي وأدواته ومصطلحاته، اذ اننا كثيراً ما نستخدم نفس المصطلحات دون أن نعنى عناية كافية - بل ربما دون عناية اطلاقاً - بتوضيح ما نقصده منها، ومن ثم قد يبدو على المستوى النظرى وكأننا متفقون على المبادئ الضرورية لفهم طبيعة العمل الأدبي، حتى إذا شرعنا فى تحويل هذا الفهم إلى ممارسة فعلية للنصّ برزت الفجوات بين المواقف والأفكار.

وقد لا نجد الآن سوى قلة قليلة ممن لا يزالون يعتقدون بالفصل التحكمى بين شكل العمل الأدبي ومضمونه، ومع ذلك فالاختلاف مع هؤلاء ربما كان أهمون من الاختلاف بين تلك الكثرة التى تتفق على وحدة هذا العمل، لأننا فى هذه الحالة الأخيرة مضطرون إلى مواجهة نماذج عديدة من المعالجة النقدية، بين من يبدأ من المضمون ليرى كيف تجلّى من خلال مقدمات تعبيرية مباشرة، ومن يبدأ من الشكل بغية الوصول إلى الدلالة الجزئية لكل عنصر من عناصره، ومن يفهم الوحدة المشار إليها باعتبارها حاصل جمع الطرفين، فهو يتناولهما على التوالى، معتقداً بذلك أنه قد أرضى وحدة العمل الأدبي حين استوفى حدّها، وهو اعتقاد يفترض نوعاً من التقابل بين الشكل والمضمون حين يوالى بينهما على هذا النحو، مع أن العلاقة بينهما من التعقيد والتفاعل بحيث تندّ عن كل تصور يفرض التوازى المطلق أو يفترضه^(٢٣).

وإذا كان للشكليين مثل هذا الإسهام الذى سلفت الإشارة إليه فيما يخص وحدة العمل الأدبي، فربما كان أثرهم فى تحليل الإيقاع الشعرى أوضح وأبقى، فقد امتدّوا بنظريتهم فى الأساليب الوظيفية إلى حيث اختبروا آثارها فى التفرقة بين الأجناس الأدبية، ورأوا طبقاً لها أن اللغة الشعرية تحتل قمة الهرم بين هذه الأساليب، من حيث خصوصيتها الأدائية أولاً، ثم من حيث ازدياد حجم الدلالة التصويرية الإضافية فيها عن حجم الدلالة الإعلامية informative ثانياً، ثم - أخيراً - من حيث سمتها الإيقاعية التى تحظى من الاطراد والانتظام بما يميزها عن إيقاع النثر. وفى هذه الناحية الأخيرة بخاصة حاولوا استخدام المناهج

الإحصائية في الكشف عن العلاقة بين الوزن والإيقاع، وأخضعوهما لتجارب عملية مضمّنة، كما نهبوا إلى قيمة الإنشاد وارتباطه العضوي ببقية المستويات الشعرية.

أترانا - والشعر أعرق فنونا القولية - في حاجة إلى التذكير بأهمية تلك الدرجة الإيقاعية من درجات التحليل؟ لعل من نافلة القول أن الإيقاع في القصيدة العربية يتولد من توالي الأصوات الساكنة والمتحركة على نحو خاص، بحيث ينشأ عن هذا التوالى وحدة أساسية، هي التفعيلة التي تتردد على مدى البيت، ومن تردها ينشأ الإيقاع، ومن مجموع مرّات التردد في البيت الواحد يتكوّن ما يسمى بالوزن الشعري. ومعنى ذلك أن عروض الشعر العربي إن روعيت فيه الخصائص العامة للأصوات ما بين متحرك وساكن، فإن ما بين هذه الأصوات من فروق نوعية تعود إلى بنية الصوت ذاته، ثم ما بينها من فروق كيفية تعود إلى الطريقة التي ينطق بها الصوت، والخصائص التي يكتسبها من السياق اللغوي، هذه الفروق لم تراعى بما فيه الكفاية، أو هي لم تراعى أصلاً رغم أهميتها، إذ بهم العروضي - في المقام الأول - أن تتساوى التفعيلات في حظها من الحركات والسكنات، وأن تتساوى الأبيات في نصيبها من التفعيلات، أما نوع الصوت وبيئته ونمط إلقائه والزمن الذي يستغرقه ومدى التناسب بين هذا الزمن وأزمة غيره من الأصوات، فأمور ظلت تدور في نطاق الذوق المحض للمبدع، ثم في نطاق الاجتهاد الفردي للناقد، ولم تكن من العمق والتنظيم والمنهجية بحيث يمكن أن تؤدي إلى نتائج إيجابية ذات قيمة فيما يخص البنية الإيقاعية.

والحال أن هذه البنية - فيما نحسب - نظام لغوي شديد التعقيد، ولا يمثل الوزن والقافية - على أهميتهما - سوى عنصرين في هذه النظام، وإذا كان على الناقد أن يعنى - مثلاً - بظاهرة التكرار الصوتي في خواتيم القوافي، فإنه من المنطق ذاته مدعول للنظر في ظواهر تشبهها ولا تقل عنها أهمية، كتنوع الأصوات،

ومدى انسجامها، ونسبة تردها ، فإذا شاء أن يلج الى عالم الكلمات فربما التفت الى حظها من المواءمة، ونسبة تردها كذلك، ومدى المماثلة أو المخالفة في بدايات الجمل الشعرية وأعجازها، وربما مضى الى أبعد من هذا فدرس اتساق التراكيب من منطلق تحليلي مماثل، أى من حيث هى وحدات تستمد من خواص الأطراد والمخالفة، والتكرار والتنوع، قيمتها في إيقاع القصيدة.

وللإنشاد في هذا المقام أثر حرىّ بالعناية في شعرنا العربى، وبخاصة في ظل الجفوة الناشئة بين الشعر وقرائه، فبفضله تبرز بعض السمات الزمنية في الإيقاع، كالمدى الذى يبلغه الصوت طولا وقصرا، ومساحة الوقت الذى يستغرقه كل من المقطع والكلمة والجملة عند الإلقاء، والسكتات والفواصل وأطوالها ومواضعها، كما أنه يثرى الجانب الصوتى في القصيدة، ويضفى عليه زحما إيقاعيا متجددا، فهو يقتضى تلوين الأسلوب تلونا صوتيا يختلف عند الاستفهام عنه عند التعجب أو عند الجمل الإخبارية، كما يتفاوت في تلك الأخيرة من البلاغ المجرد الى التوكيد، ومن الإثبات الى النفى، وهكذا تظل النغمة في صعود وهبوط، حتى اذا انتهى المعنى هبط الصوت وأوحى بانتهائه، وإلا صعد ثانية وأشعر المتلقى بأن ثمة للمعنى بقية. وبهذه الطريقة يفضى الإنشاد إلى دلالة إضافية تغذى الدلالة الكبرى للعمل وتنميها، صحيح أن قراءة الشعر ليست صورة مخففة من الغناء، إذ لا توجد فيه درجات صوتية محددة، أو قواعد صارمة يجب التزامها عند الإلقاء أو القراءة، ولكنه ما من شك في أن طبقة الصوت في القراءة الشعرية تتراوح تراوحا بينا، وهذا التراوح في الطبقة عنصر هام من عناصر الأداء الشعرى.

* * *

وقد يكون من المفيد - مع مختتم هذه الدراسة - أن نشير إلى ما بدأت به، أعنى فكرة الشكليين عن التطور الأدبى، والمسيرة المعقدة التى يسلكها هذا

التطور ، والتي لا تعنى التعاقب أو الاطراد بالضرورة، بل قد تتقاطع أو تنحني أو تنعكس، مرتدة إلى الماضى البعيد أو القريب، آخذة منه، متمردة عليه، رافضة منه ما اعتبر لحينه جوهريا، مؤكدة فيه ما اعتبر فى زمنه هامشيا، حتى لتبدو معالم اللوحة فى النهاية وكأن لا قديم فيها ولا جديد، بل بقع من الضوء سلّطتها المناهج والتيارات المختلفة فوق مراكز ثقل نوعية، اتكأت عليها حتى عُرفت بها.

فإذا أخذنا الشكلية بمنطقها فقد نحسب لها ما منحت من عطاء فى دراسة قيم البنية الأدبية وتحليلها، وقد نزيد فنعترف لروادها بأدبية الموقف حين كان عليهم الاختيار بين دور الأدباء ودور الدعاة، وإذا حاكمناها بمنطقها فقد نحسب عليها أنها لم تنج من المنعطف الأبدى الذى تتعرض له المدارس والتيارات الأدبية فى كثير من حالاتها، حين يدفعها الغلوّ فى إنكار جانب الى الغلوّ فى التأكيد على نقيضه، وقد لا يخلو الغلوّ فى الحالتين من أثر، فهو آية الحوار المبدع، والتجدد المستمر، والوراثة الأدبية الدائمة.

مراجع وتعليقات :

- (١) ي.ن. تينيانوف، في دراسة له صادرة سنة ١٩٢٧ بعنوان : قضية التطور الأدبي. وقد أثرنا ترجمة أسماء المراجع المكتوبة بالروسية إلى العربية لانفراد الأولى ببعض الرموز الكتابية التي قد لا تتوفر عند الطباعة.
- (٢) هذه الدراسة تضمنها كتابه «الأدب» - ليننجراد - سنة ١٩٢٧م.
- (٣) هذه الكلمة مكونة من مجموعة الأحرف التي تبدأ بها الكلمات التي يتشكل من مجموعها عنوان هذه الجماعة في اللغة الروسية، فالحرف الأول يشير إلى كلمة «جمعية» والثاني والثالث تبدأ بها الصفة «شعرية»، أما الأحرف الثلاثة الأخيرة فاختصار لكلمة «لغة».
- (٤) انظر : الدكتور صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي - مكتبة الأنجلو سنة ١٩٧٨ - ص ٤٥، وقد تعرض ثمة بالتحليل لجملة من مبادئ الشكلية من حيث هي رافد هام من روافد البنائية
- (٥) انظر : Bowra, C. M, The Heritage of Symbolism, London, 1959, P. 229
- ولمزيد من التفصيل عن محاولات الرمزيين في الشكل يراجع لكاتب هذه السطور : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر - الطبعة الثانية - دار المعارف سنة ١٩٧٨ - ص ١١٩ وما بعدها.
- (٦) انظر : ل. ا. تيموفيف : أسس نظرية الأدب - موسكو سنة ١٩٧١ - ص ٢٧١.
- (٧) انظر : أوستن وارين، رينيه ويليك : نظرية الأدب - ترجمة محي الدين صبحي - دمشق سنة ١٩٧٢ - ص ٢١٩.
- (٨) السابق : ص ٢٢٠.
- (٩) بدأ صدور هذه المجلة في مدينة بطرسبورج سنة ١٩٠٩م.
- (١٠) نشير هنا إلى مجموعة من الدراسات المشتركة أسهم فيها «شكولوفسكي»، «بليفانف»، «جاكوفنسكي»، وغيرهم، ومن أبرز هذه الدراسات : «بحوث في نظرية اللغة الشعرية» سنة ١٩١٦م، «فنية الشعر» سنة ١٩١٩م، وواضح أن الموضوع الأهم في هذه الدراسات هو «لغة الشعر».
- (١١) العدد رقم ٢٧٣.
- (١٢) تعرف الأمريكيون على ميراث الشكلية الروسية ومبادئ حلقة براج عبر شخصية جاكوسون، فقد ألقى في نيويورك أثناء الحرب العالمية الثانية مجموعة من المحاضرات عن البنية الأنثروبولوجية، وكان أثر هذه المحاضرات حاسماً في الدراسات البنائية الأمريكية.
- وربما كان هذا هو السبب في أن الأمريكيين كانوا أسبق من الفرنسيين في اكتشاف الشكلية، فعلى حين يرجع كتاب فيكتور إيرلنتمش «Russian Formalism» إلى سنة ١٩٥٥م، نرى نصوص الشكلية ومبادئها لم تبلور في الفرنسية إلا مع صدور كتاب تودوروف «نظرية الأدب» الصادر سنة ١٩٦٥م.
- لمزيد من التفصيل عن أصول البنيوية الأمريكية يراجع مقال : اميل فان تيسلار : البنيوية، لكن على الطريقة الأمريكية، - مجلة الفكر العربي المعاصر - العددان ٦، ٧ سنة ١٩٨٠م - (بيروت).
- (١٣) يبدو هذا الأثر واضحاً في واحد من أبرز أعضاء هذه الحلقة هو «رينيه ويليك»، وقد أصدر سنة ١٩٤٦ بالأشتراك مع «أوستن وارين» كتابها الأنف الذكر : Theory of Literature ، الذي يعتبر في مواطن عديدة منه وثيقة لفكر الشكليين وحلقة «براج» معاً. ولمزيد من التفصيل عن الأطوار التاريخية للشكلية تراجع : «دائرة المعارف الأدبية المختصرة» - الجزء الخامس - مادة «Opoyaz».

(١٤) أوسيب بريك في بحث له بعنوان : Sound - Figures • انظر : أوستن وارين، رينيه ويليك : نظرية الأدب - ص ٢٠٧.

(١٥) درس تيتيانف خصائص المعاني في لغة الشعر في كتابه: «قضية اللغة الشعرية» الصادر بموسكو سنة ١٩٢٤م - انظر المرجع الأسبق، وهذه النظرية التدريجية في التحليل الأدبي تأثر الناقد البولندي «رومان اينجارون»، كما تأثر بها البنائيون من بعده.

(١٦) الكلام للناقد الشكلي الألماني «لياديرير» في كتابه المسمى :

Stil und Formprobleme In der Literatur.

انظر النص وتفصيل الفكرة في كتاب «تيموفيف» الأنف الذكر - ص ١٤٣.

(١٧) عن حلقة براج ومدى صلتها بمبادئ الشكلية يراجع :

● أسس الاتجاهات البنيوية - (مجموعة بحوث) - موسكو سنة ١٩٦٤.

● جاكوسون : استخدام النموذج الوظيفي في علم اللغة الأوربي - ضمن كتاب «الجديد في علم اللغة» - موسكو سنة ١٩٦٥م.

ومن الطريف أن نجد آثارا من هذه الفكرة الأخيرة عن الحوار الدائم بين لغة الشعر واللغة العامة عند بعض الأسلوبيين المعاصرين ومنهم «تيرنر» الذي يرى أن اللغة الأدبية تستعمل نفس العناصر اللغوية، ولكن لتبقى منها أنظمة جديدة، فتضيف بذلك إلى القواعد اللغوية حيث يظن أنها تتخطاها. انظر :

G. W. Turner, Stylistics, Penguin Books, 1975 P. 16-17.

(١٨) انظر : مجلة «الفكر العربى المعاصر» في عدديها المشار اليهما سابقا - ص ١٠٢

(١٩) انظر : كاجان M.S.Kagan : دراسة في دائرة المعارف الأدبية المشار اليها آنفا، تحت عنوان : البنية Structure

(٢٠) انظر : تيموفيف : أسس نظرية الأدب - ص ١٣٥ وما بعدها، وما يجدر ذكره أن مبدأ التحول المتبادل بين الشكل والمضمون يضرب بجذوره الأولى في فلسفة «هيجل» الجمالية - انظر : مؤلفاته الكاملة - الجزء الأول - ص ٢٢٤.

(٢١) قارن نظرة الناقد الشكلي كما يقدمها كتاب :

زفيجيتسف : تاريخ علم اللغة في القرنين التاسع عشر والعشرين - الطبعة الثانية - موسكو سنة ١٩٦٠ ص ٨١. بنظرة الناقد الجديد كما يصورها «اميل فان تيسلار» في مقاله الأنف الذكر عن : «البنيوية»، لكن على الطريقة الأمريكية - المرجع المشار إليه ثمة - ص ٩٦.

(٢٢) انظر :

David Daiches, Critical Approaches to Literature, London, 1969, P. 243.

(٢٣) لمزيد من التفصيل في هذا المعنى يراجع المبحث الأول من هذه الدراسة.

المبحث الثالث

القصيدة العربية المعاصرة... إلى أين؟

القصيدة العربية المعاصرة.. إلى أين؟*

ليس الهدف من هذه الدراسة رصد خريطة الشعر العربى المعاصر بكل أبعادها وتخومها الجمالية والفكرية، فذلك مطلب قد لا تسعف به طبيعة الحدود الضيقة التى افترضناها لهذه العجالة منذ البدء، فوق أنه ليس من غاياتنا فى هذا المقام. إن ما نتوخاه على وجه التحديد هو إلقاء بعض الأضواء الكاشفة على جملة من الظواهر الإيجابية التى تحققت فى حصادنا الشعرى نتيجة لحلقات التطور والتغير التى مر بها عبر العقود الثلاثة الأخيرة من الزمن، مع محاولة التنبيه إلى ما قد تكنه أو تفضى إليه هذه الظواهر الإيجابية - سواء بدافع المغالاة أو عدم الاكتراث - من آثار سلبية لا تخطئها العين الفاحصة فيما تطالعه من شعر هذه الأيام، بين ثنايا الدواوين أو على صفحات المجلات الأدبية المتخصصة.

ونبادر إلى القول بأن كثرة من تلك الظواهر - فى جانبها الإيجابى والسلبى - أشد وضوحا فى بناء القصيدة الحرة منها فى بناء القصيدة العمودية، والسبب فى هذا لا يرجع فقط إلى الغلبة الكمية التى أضحت تستأثر بها القصيدة الحرة، ولا إلى المساحة الواسعة التى أصبحت تحظى بها من رقعة شعرنا المنشور، بل يعود كذلك إلى أن إمكانات الشكل الجديد كانت من الوفرة والتنوع بحيث سمحت للشاعر المعاصر باستغلال طاقاته التعبيرية والتصويرية والموسيقية فى سخاء وحرية، ومن ثم كان مبعث الخطر، لأن هذا السخاء الفنى - ما لم يواكبه ترشيد نقدى مستمر - قد يغرى بالإسراف أو المحاكاة السهلة أو اللامبالاة بقنوات التوصيل الدقيقة بين المبدع والمتلقى؛ ومن ثم - أيضا - كان تركيزنا فى تعقب الظاهرة على جملة من نماذجها فى الشكل الشعرى الجديد، دونما إنكار

* نشرت هذه الدراسة بمجلة الشعر - القاهرة - يناير سنة ١٩٨٣.

للدور المؤثر الذى مازال ينهض به الشكل العمودى فى شعرنا الحديث.

إنه لغبن - أى غبن - لإمكانات هذا الشكل الجديد أن يتصورها الشاعر بمجرد تكأة للانفلات من إसार القوافى أو الطول الثابت لمجموع الوحدات الإيقاعية فى البيت، أو أن يتصورها الناقد مجرد رد فعل سلبى لحقبة الرهو التى ألت بالشعر العربى إبان العصرين المملوكى والتركى وحتى مطالع النهضة الأدبية الحديثة. صحيح أن بعض شعراء هذه الحقبة لم يفهموا من الشعر إلا أنه القدرة على صياغة الكلام وفقا لحركات وسواكن وقوافى مضبوطة، وكثيرا ما كانوا ينظمون بلا شعور، وأحيانا كانوا يضطرون إلى رتق مشاعرهم - إذا وجدت - بالفاظ وجل يكملون بها المسافة العروضية للبيت، فإذا كان دور القافية رأيتها قلقة نابية لا وجه لها من الفكرة أو الخيال، فتضيف إلى خواء القصيدة وسطحياتها رتابة شكلية مملة، ومن ثم وضع هؤلاء الشعراء «العروضيون» أمام الأجيال اللاحقة نموذجا شائها للقصيدة العربية، وأورثوهم - برد الفعل - نفورا من كل نمط عروضى يقيد الوجدان بدلا من أن يتقيد به، وكان مغزى ذلك واضحا، وهو « أن البواعث الحقيقية لصوغ الشعر قد ظهرت بعد أن كانت مفقودة أو محجوبة، وأن الأذواق الحية قد أخذت تحل محل القواعد الدراسية»^(١)

بيد أنه إذا كان « النفور » موقفا سلبيا يتذرع به الذوق الفنى فى مواجهة القواعد الجاسية، فإن من الإنصاف أن يقال إن تطور العلاقة القائمة بين المبدع والمتلقى قد أسهم بدوره فى تشكيل الظروف الإيجابية للوصول إلى الإطار الشعرى الجديد، فقد تضاعف اعتماد الشاعر المعاصر على « الإنشاد » يتوجه من خلاله إلى شعور الجماعة، والتأثير فى الجماعة يقتضى موسيقى جهيرة واضحة الأيقاع وليس أدعى لهذا الوضوح من تساوى الأبيات فى أطوالها وقوافيها، كما تضاعف اتكاؤه على جاه « الصفوة الاجتماعية »، تلك الصفوة التى كانت فيما مضى تجيزه أو تسجنه، وبعد أن كان الشعر يتوجه إلى وجدان « المحفل » فى

الأسواق والمنتديات والمجالس، أضحى يتجه إلى وجدان الفرد ومشاعره الكامنة، أو قل إنه أصبح يمارس تأثيره في الجماعة من خلال مخاطبته لإنسانية الفرد وعواطفه العليا، وفي موقف كهذا يغدو كيان القصيدة أكثر ذاتية واستقلالا، بحكم اعتمادها على القراءة الفردية - الصامتة في أكثر الأحوال - بدلا من المؤثرات الخارجية المستمدة من جهازة الإنشاد، كما تقلّ في مثل هذا الموقف أهمية الموسيقى المجلجلة والوحدة النغمية القائمة على تساوى الأبيات والقوافي، بقدر ما تعظم أهمية الإيقاع الداخلى للقصيدة، بكل ما يستلزمه ذلك من بصر بإيحاءات الأصوات في الكلمة ووعى بوظيفة الكلمة داخل التركيب، وبوظيفة التركيب في صياغة التشكيل الفنى بالصورة أو الرمز أو الأسطورة، وما عسى أن يقتضيه ذلك من تركيز أو حذف أو تكرار أو اقتباس، وجميعها وسائل تهب العمل الشعري إيقاعه البنائى الخاص.

من هذه الزاوية الأخيرة - بالذات - نلتقط طرف الخيط، فالواقع أن من أبرز محصلات التجديد فى شعرنا الحديث ما أفضى إليه هذا التجديد من اتكاء الشاعر المعاصر على البنية الإيحائية للقصيدة، ورد العمل الشعري إلى صيغته التصويرية التى ارتبطت به منذ عصور الإنسانية الأولى، حين كانت اللغات تلوذ بالصور والأشكال والرسوم فى رموزها الكتابية، وحين كان الإنسان الفطرى يستقبل قوى الوجود وعناصره المجهولة فلا يجد ما يفسر به هذا المجهول سوى اللجوء إلى الأساطير يجسد من خلالها أفكاره ومعتقداته وأنماط رؤيته الروحية والذهنية.

ولأن هذه البنية التصويرية الإيحائية معقدة بطبيعتها، حيث تتجاوز الوصف والتحديد والتسمية، وحيث تبدأ من الواقع لترده إلى الذات، وفيها تنهار معالم المادة وعلاقاتها المألوفة لتقوم على أنقاضها علاقات جديدة مشروطة بالرؤيا الذاتية للشاعر، فقد بدا الأسلوب الجديد صدمة هزت مواضع الفهم والوضوح التى تعود عليها قارئ الشعر، وزلزلت ما كان يتمتع به من راحة الذهن ولذة

الاسترخاء حين كان يصافح القصيدة فيجد الأشياء وقد سميت بأسمائها، ويلقى وجوه المجاز وقد بذلت من نفسها بحكم القرينة أو سياق المقال ما لا يحتاج معه إلى دقة الاستكناه، وزاد الأمر صعوبة بالنسبة له أن البنية الإيحائية في هذا النمط الجديد لم تكن تقنع بإشعاعات الألفاظ أو الوحدات اللغوية البسيطة، لأن كل جزئية من جزئيات القصيدة لا تستمد قيمتها من ذاتها، بقدر ما تستمدتها من وظيفتها الإيحائية في البناء ككل، ومن ثم يصبح العمل الشعري أكثر إحكاما إذا تآزرت فيه الصور والرموز الجزئية، بغية خلق ما يمكن تسميته «بالرؤية الإبداعية المركبة».

ولن نسرف كثيرا في التدليل على هذه الحيرة التي ألت بقارىء الشعر الحديث نتيجة التكثيف الشديد في عناصر التجربة الشعرية، ويكفى أن نشير إلى ما أعلنته مجلة «الرسالة» المصرية القديمة في أحد أعدادها الصادرة سنة ١٩٤٤م من تخصيص جائزة مالية قيمة لمن يستطيع فهم قصيدة الدكتور بشر فارس المسماة «إلى زائرة»، وهو إعلان إن حمل معنى التحدى، فلم يخل من إيماء إلى صعوبة ما يتحدى به، ويعلق الدكتور إحسان عباس على هذا التحدى المُطمع قائلا: «وخاب فألنا، لا لأن أحدا منا لم يستطع أن يحظى بالجائزة المرصودة، بل لأن ذلك التحدى لم يجرّ إلى معركة تتناثر فيها الأشلاء يمينا وشمالا، إلا أن ذلك التحدى فتح الباب واسعا للتذمر مما كان يحاول الشعر أن يبروده وأن يحققه»^(٢) والذي لم يذكره التعليق أن هذه القصيدة بكل ما تحمله من عناصر الإيجاء، وبكل ما تمثله من معاني التصدى لسكينة القارىء التقليدى، لم تمر في حياتنا الأدبية - مثلما لم تمر مثيلاتها - دون أثر، فقد أحدثت لغطا نقديا لم يخفت صدها لفترة من الزمن، فعلى حين استقبلها بعض النقاد على أنها تصوير زائرة عجوز قبيحة يفرق الشاعر من زيارتها، رأى فيها بعضهم حملة على لأدب اللفظي، ورآها آخرون زائرة حقيقية^(٣)، أما الشاعر اللبناني صلاح الأسير فلم يبصر في تلك الزائرة مدلولاً محددًا، لأنها بحسب رأيه «ترمز إلى

نرجرج العاطفة عند الشاعر وقد تولته نوازع الغريزة فكتب بها، فكانت قصيدته تلك ظلا لحالته النفسية»^(٤)

بيد أن كثافة البنية في مثل هذا اللون من الشعر لم تحل بين الشاعر وإبداعه، مثلما لم تحل بين القارئ وتذوقه، وسرعان ما أصبح ظاهرة فنية غالبية على معظم ما يكتب في إطار الشكل الحر بصفة خاصة، حيث لم يعد التوقع الناجم عن تساوى الأبيات وتكرار قوافيها هو الذى يحكم صلة كل من الفنان والمتلقى بالقصيدة، بقدر ما أصبح هذا التوقع منصرفا إلى الكيفية التى تبدأ بها بذرة الرمز في القصيدة وطريقة الشاعر في تنمية هذه البذرة وتعقب حركتها الدرامية سرعة وإبطاء، حتى تغدو لوحة فنية مكتملة.

وقد أفضى جهد الشاعر المعاصر في هذه السبيل إلى إنجاز فنى آخر لا يقل عن كل ما سبق في أهميته، أعنى بذلك إعادة اكتشاف الشاعر العربى لثرائه القومى والدينى، سواء بالإشارة إليه أو الاقتباس منه أو محاكاة نماذجه بطريقة إيجابية، أى بحيث يشف النموذج أو الواقعة التراثية عن مشاعر ذاتية أو إنسانية عامة، وللتراث بهذا الاعتبار جانبان، جانب الدلالة الحقيقية التى يشير إليها ظاهر النص، وجانب إيحائى يومئ إليه ذلك الموروث فى ضوء علاقته ببقية القصيدة. لنقرأ هذين المقطعين من قصيدة «الماء والبارود» للشاعرة نازك الملائكة :

رَمَلٌ .. وريح تَزْفُرُ
وَنَظَنٌ وادٍ ساكنٌ معْفَرُ
يَنْهَضُ فى جانبهِ العَطْشانُ بَيْتُ الله
وَحَيْمَةٌ صغيرةٌ لهاجِرٌ. وليس مِنْ حَيَاةٍ
لا ظُلَلٌ نَدِيَّةٍ، لا مَهْدٌ أَغْشابٍ، ولا مِيَاهُ
وصَوْتُها يَهْتَفُ : إِبْراهيم
يا مُغْدِقَ الحَنانِ والرأفة، إِبْراهيم

لَا يَنْ تَمْضِي مَسْرَعًا؟ لَا يَنْ إِبْرَاهِيمُ؟
 وَفِيمَ قَدْ تَرَكْتَنَا فِي قَلْبِ رَمَضَانَ هُنَا نَهِيمُ
 لَا حُبَّ، لَا شِفَاءَ
 تَمْنَحُنَا أَغْنِيَةً، تُبَارِكُ ابْتِهَالَنَا فِي خَشَعَةِ الصَّلَاةِ
 وَحَوْلْنَا وَادٍ سَحِيقٍ مُقْفِرٍ ضَيِّعَنَا مَدَاهِ
 وَلَيْسَ مِنْ شَاةٍ هُنَا، فَمَا الَّذِي سَنَنْحُرُ
 وَلَيْسَ مِنْ شُجَيْرَةٍ تُظِلُّنَا وَتُثْمِرُ
 وَلَيْسَ مِنْ سَحَابَةٍ تَمْنَحُنَا رَشَاشَهَا وَتُمْطِرُ
 وَيَهْتَفُ الصَّوْتُ الْحَزِينُ: أَيْنَ قَدْ تَرَكْتَنَا؟ وَفِيمَ إِبْرَاهِيمُ؟
 وَيَخْتَفِي خَلْفَ التَّلَالِ شَخْصٌ إِبْرَاهِيمُ
 وَهَاجِرٌ بَاكِيَةٌ، وَالطِّفْلُ إِسْمَاعِيلُ فَوْقَ صَدْرِهَا يَتِيمُ

* * *

اللَّهُ أَكْبَرُ
 يَا صَائِمُونَ أَفْطِرُوا
 «مَنْ أَيْنَ يَا رَبِّ لَنَا بِالمَاءِ
 جَرَارُنَا عَطَشَى، وَتَمْتَدَّ حَوَالِي جَدْبِنَا الصَّحْرَاءُ
 شِفَاهُنَا، مِنْ عَطَشٍ، سِينَاءُ
 وَلَا سَحَابٍ، لَا دُمُوعَ رَبِّ فِي السَّمَاءِ»
 وَيَرْكَعُ الْجُنُودُ مَصْرُوعِينَ فِي ضَبَابَةِ الإِغْمَاءِ
 عُيُونُهُمْ تَحْرِقُ يَسْتَعِيرُ
 رَجَاؤُهُمْ يُحْتَضَرُ^(٥)

فنحن هنا أمام لوحتين يتم الانتقال بينهما على طريقة القطع أو «المونتاج» السينمائي، ولكن الصلة الوثيقة بينهما تبلغ في عضويتها صلة أحد وجهي العملة

بوجهها الآخر، وبين الوجهين من ملامح الشبه ما يشير إلى أن الصورة في المقطع الأول ليست إلا معادلاً تراثياً يثير في الذهن والوجدان نظيره المعاصر، «فالرمل» و«الرمضاء» و«العطش» و«الإحمال» في المقطع الأول يتجاوب معها الصوم والظما والصحراء والجذب في المقطع الثاني، وكلها هتف هاتف في اللوحة الأولى: «ليس من سحابة» ردد هتافه مررد من اللوحة الثانية: «لا سحاب»، وحين تشير اللوحة الأولى إلى «خشعة الصلاة» تشير الثانية إلى «ركوع» المصروعين في ضبابة الإغماء.

أترى ذلك يعنى تطابق الموقفين بما يحصر كلا منهما داخل نطاق دلالاته الحقيقية؟ كلا.. فما زال ثمة من العناصر الفارقة بين الموقفين ما ينبه القارئ تنبيها هينا رفيقا إلى الدلالة الإيحائية فيها، ففي مقابل «هاجر» و«إسماعيل» يبطن مكة يتمثل المعسكر في شعاب سيناء، وفي مقابل الظما المفروض إجبارا يتمثل الصوم طواعية، وعلى حين ترى العطش في الحالة الأولى ينطفئ بالسقيا تفجرها قدم الطفل المبارك، إذا بالصوم في الحالة الثانية يُتَوَّج بالإفطار على مطر الصواعق ولظى الحرائق، ذلك الذى يبيل غلة الصائمين بأحلى كتوس «الماء»:

الله أكبرُ

ضَجَّ بها المُعَسِّكِرُ

يا صائمون انتظروا

إنَّ وراءَ جَذْبِكُمْ جِذْرُ حَنَانٍ سوف يُزهِرُ

وخلفَ خَيْرَةِ العِطَاشِ كوكبُ أضواءِ

ورَحْمَةٍ من رِكمِ تَنَحِدُرُ

الله أكبرُ

يا صائمون رَكمِ قد سَمِعَ الدعاءَ

والطائراتُ أَقْبَلَتْ تَهْدُرُ في الفضاءِ

تَقْذِفُكمُ صواعقًا وتُمَطِّرُ

على رَوَائِكُمْ لظى حرائقٍ تُريدُ أَنْ تُغْرِقَكُمْ في بِرْكِ الدُّمَاءِ
والله في سمائه يَقْدُرُ
يُمَطِّرُ فوق صَوْمِكُمْ أُنْدَاءَ
يَسْقِيكُمْ مِنْ يَدِ أَعْدَائِكُمْ أُحْلَى كُؤُوسِ الْمَاءِ

إن هذا بالضبط ما عنيناه حين قلنا بتعدد البنية في القصيدة الحديثة، إذ من الواضح أن وعى الشاعرة لا يغفل برهة عن الخطتين المتوازيين المتقاطعين اللذين قدرهما لنفسه منذ البداية، لأن لحظة التحول في الواقعة العصرية تقابلها وتتجاوب معها لحظة مماثلة في الواقعة التراثية :

يا هاجرَ الحزينة اهدئي
رَبَّانَةَ هَذِي الرِّيحِ أَقْبَلْتُ تَحْمِلُ أُحْلَى نَبَاً
لطفلك الصَّارِخِ في دِثَارِهِ البَهْتَرِيِّ
تَقَطَّرَ الرِّيحُ حُبًّا في شِفَاهِ الطِّفْلِ إِسْمَاعِيلِ
تَلَمَّسَ خَدَّيْهِ بِعَطْرِ نَسْمَةٍ بَلِيلِ
وَتَسْكُبُ الْحَيَاةَ وَالْخُضْرَةَ في كِيَانِهِ النَّحِيلِ

فعناصر التحول في جمل تصويرية مثل : أقبلت، تقطر، تلمس خدي، تسكب الحياة، تتجاوب في إيجائها مع عناصر التحول في جمل مثل : يزهر، أضواء، سمع الدعاء، تمطر على روائيك، تسقيكم، وفي الحالتين لم يكن اختلاف المواقف حائلا دون وحدة الإيجاء بمعاني الفداء والبشرى والخلاص.

وإذا كانت الإفادة من الموروث في هذه القصيدة قد نهضت على مثل ذلك التوازي المقدر بين الواقعة التراثية والواقعة المعاصرة، فإن تجارب أخرى من حصاد شعرنا الحديث قد آثرت التعامل مع « النموذج التراثي » بحسبانه قالباً كلياً تدور من خلاله حركة القصيدة منذ البداية وحتى النهاية، ومثل هذه التجارب تكفل لنفسها - أولاً - ما يحمله النموذج التراثي من إيجاءات يتم إسقاطها على

العصر، وتوفر للعمل الشعري - ثانيا - نوعا من الحركة الدرامية المتصاعدة مع نمو النموذج وتحولاته عبر القصيدة، كما أنها تحظى - في التحليل الأخير - بقدر من التماسك العضوي لا يتحقق بسهولة فيما عداها من التجارب.

أضف إلى ذلك أن انعطاف الشاعر الحديث تجاه الماضي لم يخل - في بعض جوانبه - من نزوع إلى الموروث الديني على وجه الخصوص، وإلى النماذج الملحمية في هذا الموروث بوجه أخص، فإذا علمنا أن النموذج الملحمي بطبيعته يستقطب معاني البذل والتضحية في محيطه من تاريخ التطور البشري، وإذا جمعنا إلى هذا ما نلاحظه من الحاح قضيتي «العدالة» و«الحرية» على وجدان الشاعر العربي الجديد، استطعنا أن ندرك مدى المواءمة بين رموز الموروث الديني وهموم هذا الشاعر. وقد تقنع المعالجة الفنية في هذه الحالة بمجرد الإشارة إلى شخصيات لها مذكور روحي في كيان المثلوق، فتفجر هذه الإشارة بقية الإشعاعات المرتبطة بالشخصية، كما صنع الشاعر عبده بدوى في أحدث دواوينه - «دقات فوق الليل»^(٦) حين أعالنا على شخصيات مثل : نوح ويعقوب ويوسف، اعتمادا على معرفتنا السابقة بهذه النماذج في بيئتها القرآنية، أو قد يلجأ إلى الاستطراد مع النموذج وتغذيته بما يكمل رتوش الصورة من خطوط وألوان، كما صنع الشاعر نفسه في قصيدتيه «عبد الله بن الزير»، و«سعيد بن الزير»، ولكلا النموذجين صبغة ملحمية واضحة، وللأخير منها بخاصة - نعى ابن جبير - موقف تاريخي من الحجاج الثقفي دفع فيه رأسه ثمنا لمبدئه، فأضاف إلى ملحمة الموقف مأساوية النهاية، كما أن له من مكانته في رواية السنة ومن مكانه في قلوب جمهرة معاصريه ما يجعله «معادلا» للقيمة الدينية، إذا كان الحجاج «معادلا» للقيمة الدنيوية :

كُنْتَ تَرَوِي عَنْ رَسُولِ اللَّهِ مَا يَشْفِي الْغَلِيلَا
وَتَشُدُّ النَّاسَ حَتَّى يَشْهَدُوا الْفَجْرَ الْجَمِيلَا

ويوم أصبح المجلسُ يَندى بالبراءة
 كان كالجنة من خَلْفِ العَبَاءَةِ
 غير أن «ابن نبيه» راح يَتكى بين كَفَّيه فُجَاءَةً
 فَلَقْد أَبْصَرَ رَأْسَ الشَّيْخِ محمولا إِزَاءَهُ
 في مساء اليوم مُدَّت راحة سوداء مدة
 فإذا الشَّيْخُ سعيد في يد الحجاج وردة
 شَمها ثم رماها، فارقت تنزف سجدة.^(١١)

ورغم أن الشاعر يتكئ في هذه القصيدة على جلاء الوجه التاريخي للشخصية بطريقة درامية شبه منطقية، مما عسى أن يصرف انتباه الملقى عن الوجه الإيحائي وإسقاطاته العصرية، فإن مذخور هذا النموذج الديني في وجدان القارئ، فضلا عما في المقطع الأخير من تركيز ومفاجأة واستقطار لمساوئيات الصورة والحدث - كل ذلك جعلنا نبصر «خلف العباءة» أكثر من مدلولاتها التاريخية.

وإذا كان للجيل الطالع في أعقاب سنى الحرب العالمية الثانية فضل الريادة في استغلال النموذج التراثي وتأصيل وظيفته الفنية، الأمر الذي يبدو بوضوح في قصيدة صلاح عبد الصبور: «مذكرات الصوفي بشر الحافي»^(٨)، وقصيدة بدر السياب: «مدينة السندباد»، «المسيح بعد الصلب»^(٩)، وقصيدة الشاعر اللبناني خليل حاوي: «وجوه السندباد»، «السندباد في رحلته الثامنة»^(١٠)، فإن الجيل التالي له قد توفر على تعميق هذا الجانب والامتداد به إلى مناطق ما تزال بكرًا في تراثنا، مع تجديدات أدائية تشي بأن هذا التراث لم يعد قناعا يستتر الشاعر من خلفه فحسب، بل أصبح ضربا من الرؤيا الفنية لهموم الواقع، وحسا تاريخيا يصل حاضر الفنان بتقاليد ماضيه.

في «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة»^(١١) - وهي إحدى مجموعات الشاعر

المصرى أمل دنقل - لا يقتصر ما يثير الانتباه على غزارة النماذج التراثية ممثلة في «زرقاء اليمامة» و«الحجاج بن يوسف الثقفي» و«أبي موسى الأشعري» و«أبي الطيب المتنبي»، بل يتجاوز ذلك الى جملة من الظواهر الأدائية التي يمكن الإلماح إلى بعضها فيما يلي:

١ - الاقتباس: ولا يقصد به الى تغذية الجو التراثي واضاءة معالمه فحسب، بل يقصد به - في المقام الأول - الى تعميق الايحاء السائد في تضاعيف السياق الشعري، وقد يقترن هذا الاقتباس بتغيير في بعض جزئيات المقتبس، كقول المتنبي - الرمز:

عَيْدٌ بِأَيَّةِ حَالٍ عُدْتُ يَا عَيْدُ بِمَا مَضَى؟ أَمْ لِأَرْضِي فَيْكَ تَهْوِيدُ؟

وقد يبقى المقتبس بكامل كيانه التراثي، وفي تلك الحالة تنهض البنية الشعرية بإلقاء الضوء على الإسقاطات العصرية التي يوحى بها الاقتباس. إليك ما يقوله فتي عبس وقد جثا بين يدي «زرقاء اليمامة»، رمز الحقيقة الضالة والمعرفة المفقودة:

تَكَلِّمِي أَيْتَهَا النَّبِيَّةَ الْمُقَدَّسَةَ
تَكَلِّمِي تَكَلِّمِي
فَهَا أَنَا عَلَى التَّرَابِ سَائِلٌ قَلَمِي
وَهُوَ ظَمِي يَطْلُبُ الْمَزِيدَا
أَسْأَلُ الصَّمْتَ الَّذِي يَخْتَلِفُنِي:
«مَا لِلْجَمَالِ مَشِيئًا وَئِيدَا
أَجْنَدَلَا يَحْمِلُنْ أُمَّ حَدِيدَا؟»
فَمَنْ تُرَى يَصْنَدُقُنِي؟
أَسْأَلُ الرِّكَعَ وَالسَّجُودَا
أَسْأَلُ الْقِيُودَا:

فعلاقة الجزء المقتبس ببقية أبيات المقطع لا تتحدد في صيغة التساؤل التي يطرحها الشاعر، ولا في القافية الدالية التي تتردد في معظم الأبيات، وإن تكن هاتان قد اسهمتتا - دون شك - في توكيد هذه العلاقة من الناحيتين الأسلوبية والموسيقية، ويبقى أن جوهر ما يربط هذا الاقتباس ببيئته الشعرية هو النبض التراثي الذي تضافرت كل وحداته لإثارة مناخ الترقب والانتظار ونشيدان الحقيقة الضائعة.

٢ - **التداعى المقدّر:** وذلك بالانتقال من النموذج التراثي إلى شخصيات تراثية ثانوية تكمل حواشي الرقعة التاريخية التي يتحرك عليها، أو بالتردد بين التراث والمعاصر بحيث يساوق أحدهما الآخر ويفسره، وفي الحالتين قد تبدو لنا النقلة مباغته أو غير واعية، بيد أن نظرنا إليها لا تلبث أن تتغير حين نخضعها لا لمنطق ما قيل وحده، بل لمنطق ما لم يقل وما تشف عنه حركة البنية وإشارات المواقف والدلالات الثانوية للصورة الشعرية. تأمل هل تجد علاقة ظاهرية بين المقطعين التاليين من قصيدة «حديث خاص مع أبي موسى الأشعري» :

إِطَارَ سَيَّارَتَهُ مُلَوِّثٌ بِالْدَّمِ
سَارَهُ وَلَمْ يَهْتَمَّ
كَنتُ أَنَا الْمُشَاهِدُ الْوَحِيدُ
لَكِنِّي فَرَشْتُ فَوْقَ الْجَسَدِ الْمُلْقَى جَرِيدَتِي الْيَوْمِيَّةَ
وَحِينَ أَقْبَلَ الرِّجَالُ مِنْ بَعِيدِ
مَزَّقْتُ هَذَا الرِّقْمَ الْمَكْتُوبَ فِي وَرِيقَةٍ مَطْوِيَةٍ
وَسَرْتُ عَنْهُمْ... مَا فَتَحْتُ الْقَمَّ
(حَارِبْتُ فِي حَرْبِهِمَا
وَعِنْدَمَا رَأَيْتُ كُلًّا مِنْهُمَا مَتَهُمَا

خَلَعْتُ كَلَا مِنْهُمَا
كَمْ يَسْتَرِدُّ الْمُؤْمِنُونَ الرَّأْيَ وَالْبَيْعَةَ
لَكِنَّهُمْ لَمْ يَدْرِكُوا الْخُدْعَةَ! (١٣)

لنعترف بأن العلاقة المنطقية بين مجموعتي الأبيات المفتوحة والأبيات المقوسة غير موجودة، أوعلى الأقل غير واضحة، ولنحاول الموازنة بين وحدات البنية في المجموعتين على النحو التالي :

المجموعة الأولى	المجموعة الثانية
- المشاهد الوحيد	- أبو موسى الأشعري
- القاتل والضحية	- معاوية وعلى
- الرجال يقبلون	- المؤمنون
- المشاهد يمزق الدليل الوحيد على هوية القاتل - أبو موسى يخلع كلا منها	

فرغم ما يبدو من مظاهر النقلة المفاجئة ، نجد العناصر المكونة لكلا المجموعتين متماثلة في وظائفها وإيحاءاتها، لأن الشاهد في الموقف الأول يكل الرأي مستأنفا الى جماعة « الرجال » حين يقبلون، وأبو موسى في الموقف الثاني يرد الرأي الى جماعة المؤمنين، فكأننا في الحالتين إزاء « شاهد » يمارس تمرده بالسلب، أو يتوقف عن الجهر حيث يحمل الصمت أكثر مما تحمل الكلمات.

٣ - الرؤيا والنبوءة : ولهما ما للتداعي من أثر في تكثيف إيحاء القصيدة، كما أن طبيعة تركيب كل منهما تتفق مع طبيعة تركيب الرمز، من حيث النيل إلى الإدماج والتجميع والحذف والنقل الزماني والمكاني، وقد تتسع الرؤيا في هذا المقام بحيث تضم بين طرفي البدء والنهاية كل تحولات البنية الشعرية، كما صنع السياب في قصيدته : « رؤيا في عام ١٩٥٦ »^(١٤)، وقد يقنع الشاعر - في حالات أخرى - بأن يجعلها قرينا توكيديا أو تفسيريا

للسياق الشعري، وهو ما نلاحظه بوضوح في «مذكرات الملك عجيب بن الخصيب» للشاعر صلاح عبدالصبور، فالملك مفتون بالبحث عن اليقين، ممزق الفكر في سعيه وراء الحقيقة المطلقة: «وَأَفْزَعِي مِنَ الْمَسَا إِذَا أَطْلُ، وَأَفْزَعِي مِنْ خَيْرَةِ الْأَفْكَارِ فِي السَّبِيلِ، أبحث في كل الحنايا عنك يا حبيبتي المقتنعة». وما فزعه من إطلالة المساء إلا انعكاس لتلك اللحظة الصعبة التي يقدر عليه فيها أن يواجه نفسه، وأن يكشف كل عناصر الزيف والتلبس في قرارة ذاته، ساعتها تتحول الألوان والأشياء أمام ناظره، وتتبادل الأوضاع والمدركات، حتى يسقط في نهاية الرؤيا صريع ما يعانيه من عجز وتخليط:

رَأَيْتُ فِي الْمَنَامِ أَنِّي أَقُودُ عَرَبَةً
تَجْرُهَا سَبْتٌ مِنَ الْمَهَارِي
تَجُوبُ بِي الْوُدَيَانِ وَالصُّحَارِي
وَفَجْأَةً تَحَوَّلَتْ خِيُولُهَا قِطَاطَا
تَمْشِي إِلَى الْوَرَاءِ، وَجْهَهَا، عِيُونُهَا تَبْصُرُ لِي شَرَارَا
ثُمَّ غَدَّتْ عِيُونُهَا نُجُومًا

يَا خُذَامَ الْقَصْرِ، وَيَا خُرَاسُ، وَيَا أَجْنَادُ، وَيَا ضُبَّاطُ، وَيَا قَادَةَ
مُدُّوا حَوْلَ الْكُرَةِ الْأَرْضِيَّةِ نَسْجَ الشَّبَكَةِ
كَئِنْ يَسْقُطُ فِيهَا مَلِكُكُمْ الْمُتَدَلَّى. (١٩)

ولعل مما يلفت النظر في هذه القصيدة أن الشاعر في وسائله البنيوية لم يقتصر على المزج بين الرمز والحلم بحكم اتفاقهما طبيعة وتكويناً، بل راح يزاوج بين خصيصة القصيدة الغنائية من حيث هي صوت منفرد، وخصيصة العمل المسرحي من حيث هو تشكيل درامي تتعدد فيه الأصوات (١٦). صحيح أن هذه الأصوات لا تتحدد بطبيعة الشخصية القائلة قدر ما تحددها طبيعة العبارة

المقولة، ومن ثم ترد الشخصيات في معظم الأحيان غفلا من الأسماء والقسمات الاجتماعية والنفسية، وكأنها مجرد وظائف أو أدوار، بيد أنه يظل صحيحا كذلك أن هذا التطور في بنية القصيدة الحديثة قد أسهم - من ناحية - في تغذية الجانب الدرامي من العمل الشعري، كما كان إشارة - من ناحية أخرى - الى ظاهرة كثيرة الدوران في الآداب العالمية المعاصرة، عينا محاولة إثراء الأجناس الأدبية عن طريق زحزحة الجدران المعهودة فيما بينها. وليس أدل على ذلك من صيغة المسرح الملحمي لدى الكاتب الألماني برتولت بريخت، وهي صيغة تنهض أساسا على ما يمكن تسميته بالمسرح الشامل، وفيها يفيد الكاتب من النسبة الغنائية الشعرية في المواقف التي تعتمد على الصوت المنفرد، كما يفيد من عنصر القصص الموجود في كل من الملحمة والرواية، عن طريق الراوى تارة، وبالسنة الكورس تارة أخرى، ومن ثم تلين تلك الفواصل التي كانت حاسمة بين قوالب الشعر والمسرحية والرواية^(١٧).

ولن نفيض في رصد النماذج الشعرية التي حاولت - ترتيبا على هذا المبدأ - استغلال وسائل الحوار والسرد والاسترجاع وما إليها من أدائيات القصة والمسرحية خاصة، ويكفى أن نشير إلى أن إيغال بعض الشعراء في هذا الطريق قد أفضى إلى حد مطالبة الملتقى بنوع من القراءة الجفلية للقصيدة، لأن تعدد الأصوات - أحيانا - لا يمت بتعاقبها على مسرح القصيدة صوتا تلو الآخر كما هو معهود، بل يحدث باقترانها معا في آن واحد، وكأن على القارئ أن يستمع إلى الصوتين متواكبين دون أن يفلت أيا منهما، ودون أن يدع لأحدهما فرصة الطغيان على الآخر. لنقرأ هذا المقطع الذي نقلناه كما كتب في الأصل دون تغيير:

صوت

جوقة خلفية

أَيْلُولُ الْبَاكِي فِي هَذَا الْعَامِ
يَخْلَعُ عَنْهُ فِي السَّجْنِ قَلَنْسُوءَ الْإِعْدَامِ
تَسْقُطُ مِنْ سِتْرَتِهِ الزَّرْقَاءُ الْأَرْقَامُ
يَمْشِي فِي الْأَسْوَاقِ يَبْشُرُ بِبُؤْرَتِهِ الدَّمَوِيَّةِ
لَيْلَةً أَنْ وَقَفَ عَلَى دَرَجَاتِ الْقَصْرِ الْحَجَرِيَّةِ
لِيَقُولَ لَنَا إِنَّ سُلَيْمَانَ الْجَالِسَ مُنْكَفِئًا فَوْقَ عَصَاهُ
قَدْ مَاتَ، وَلَكِنَّا نَحْسَبُهُ يَغْفُو حِينَ نَرَاهُ. (١٨)

فصوت «الجوقة» يواكب صوت الشاعر، ليعمق الإيحاء بمشاعر الندم على ما فات، والحسرة لعدم الإصغاء لصوت النذير إلا بعد فوات الأوان، واقترانها في الكتابة على هذا النحو يفترض أن على القارئ أن يستمع إلى صوت الجوقة الخلفية بأذن، على حين يرهف الأخرى إلى صوت الشاعر، وبما أن هذا يكاد يكون متعلدا - إن لم يكن مستحيلا - فإن مثل هذا الضرب من القصائد قد لا يكتمل تلقيه إلا وهو ينشد على خشبة المسرح، حيث ينهض الشكل الدرامي بما قد يعجز عنه جهد القارئ.

ويبدو من هذه النقطة الأخيرة أننا بحاجة إلى مزيد من الحذر كي نتلافى ما تجنّه إيجابيات البنية الشعرية الحديثة من بدور الشطط، وإذا طوّل الشاعر بالحذر فقد لا يكون بوسع الناقد سوى التحذير، نقول هذا لا بدافع اليأس أو التيسيس، بل من منطلق الحرص على سداد المسيرة وصواب القصد، نقوله وقد أخذت تلوح في أفق القصيدة العربية نذر سلبية عرفنا بداياتها ولا يمكن التكهّن بنهاياتها، ومنها على سبيل المثال لا الحصر:

١ - المبالغة في الاحالة على التراث الأجنبي: فاستغلال الموروث ينبغي أن يخضع لجملة مقاييس منها: أن تكون لمة علاقة عضوية بينه وبين

القصيدة، بأن تكون الحاجة إليه نابعة من داخل الموقف الشعري ذاته، ومنها أن تكون ثمة صلة سابقة من نوع ما بين المثلث والرمز التراثي، بأن لا يكون غريبا عنه غربة مطلقة، حتى إذا ما ألح إليه الشاعر أيقظ في وجدان المثلث حالة من التداعيات والذكرات المرتبطة به.

والذي حدث أن بعض شعرائنا لم يحرص على مثل تلك العلاقة المزدوجة بين التراث والقصيدة أولا، ثم بين التراث والمثلث ثانيا، بقدر ما حرص على إثقال العمل الشعري باستعارات وإشارات يستمدّها مباشرة من الموروث الأجنبي، مع ضعف إحساس الوجدان العربي بمثل هذه الإشارات وجفاف إيجاءاتها بالنسبة له. وتستطيع أن تقرّ المقطوعة الأولى من قصيدة للشاعر بدر السياب بعنوان «رؤيا فوكاي»^(١٩) لترى أن عناية الشاعر برصف هذه الرموز الناضبة كانت أكثر من عنايته ببناء القصيدة ذاتها، ففيها يشير إلى إحدى شخصيات مسرحية «العاصفة» لشكسبير، ثم إلى بعض رموز اليوت في قصيدة «الأرض الخراب»، ثم يقتبس بيتا من قصيدة للشاعر الأسباني «جاريثا لوركا»، ثم يستعير من الشاعرة الانجليزية «إديث سيطويل» بعض رموز قصيدتها «ترنيمة السرير»، كما يقتبس منها أبياتا كاملة.

ثم إنك تستطيع أن تستمر مع امتدادات تلك الظاهرة في نتاج الجيل الأحدث من الشعراء، وسوف ترى ظلالها واضحة في مثل قول أمل دنقل :

حبيتي مَلَامِحِ ابتسامة على بَرِيقِها الوهاجِ
«بَنَلُوبُ» أين أنتِ يا حبيبتى الحزينة
صَيْفَانِ مُلْجِدَانِ في مَخَاطِرِ الأمواجِ
كَقَبْضَةٍ من العُقُونةِ
أَعُودُ كَيْ يَغْتَسِلِ الحنين في بُحيرةِ اللَّهيبِ
لكنما «بَنَلُوبُ»

بِطَاقَةٍ كَانَتْ هُنَا
حَبِيبَتِي لَقَدْ نَجَوْتُ مِنْ سُدُومَ
طَفْلِكَ آتٍ مِنْ مَدِينَةِ الْخَرَابِ^(٢٠).

وقد لا تسعف القارئ ثقافته ليدرك أن الشاعر يستمد «بنلوب» من التراث الإغريق رمزا لمعنى الوفاء والانتظار، كما أنه يجسد في «سُدوم» مشاعر الدمار والتمزق والانهيار، وفي الحالتين يتغاضى الشاعر عن حقيقة بلهية، وهي أن غاية ما يستطيعه التراث بالنسبة لشعرنا الحديث ليس أن يصبح واجهة منطوقة للعمل الفني، تضاف إليه من الخارج رغبة في التدليل على ثقافة المبدع وموسوعية معارفه، بل أن يحسه الشاعر ويؤمن به ويطوعه جزء من صميم تجربته الشعرية، وذلك مطلب قد لا تحققه وسيلة قدر ما يحققه التراث القومي الخاص.

٢ - فقدان المواءمة بين الرمز وسياق القصيدة: وهو مزلق نلاحظه على وجه الخصوص في نتاج ناشئة الشعراء، ممن تعوزهم الدربة أو ينقصهم البصر الكافي بعيون الشعر وتقاليد القصيدة، وكثيرا ما يتلقف هؤلاء أول ما يتاح لهم من الرموز المتداولة على أقلام من سبقوهم، فيستخدمونها بسهولة المحاكاة وقرب المورد. لقد قرأوا للسياب - مثلا - شعرا يتغنى فيه بعذابات مرضه الصابر من خلال النموذج الموروث «أيوب»، وقرأوا أن نبي الله «يونس» قد ظل جنين الحوت حتى نبذ بالعراء وأبنت الله عليه شجرة من يقطين، فإذا بالاول يغدو عازفا على صفارة الريح، وإذا بالثاني يصبح رمزا لأزمة القحط:

ما في كَفَى غير الريح
يثنّ على صفارة أيوب تَقَاذِفُهُ أَرْضِيفَةُ الْعِشَارِ
يطلّع يونس في كَفَيْهِ حكاية أزمان القحط
وتمر الريح تلوك بغمغمية تجهلها أسماك الشاطئ^(٢١).

ولم يفلح اللفق اللفظي - كلمة «تثن» - في خلق صلة من نوع ما بين الرمز الأول والسياق، كما لم يفلح التلفيق الصوري «بغمغمة تجهلها أسماك الشاطئ» - كذا ١١١ - في التأليف بين الرمز الثاني وما يراد الإيحاء به من معاني الصمت والقلق والانتظار.

٣ - القمطية : وتتمثل في الإشارات الرمزية المطروقة، والاستعارات التي نصبت إيجاءاتها بكثرة الاستعمال، وفي هذه المقام قد يجدر التذكير بأن الصياغة الشعرية صياغة «مستأنفة»، بمعنى أن رموز الشاعر وصوره وتعبيره ينبغي أن تحمل من التميز والخصوصية ما ينأى بها عن المحاكاة أو التقليد، وإلا فقدت قدرتها على إثارة الشاعر وتحريك العواطف، ضرورة العلم بها وبمحتواها سلفاً، وما أسهل أن ينسى الشاعر نفسه فيقع رهين الصياغة الجاهزة نتيجة إعجابه بنموذج أو آخر.

قارن - على سبيل المثال - صورة الجثة المهنطة في قصيدة «إجازة فوق شاطئ البحر» لأمل دنقل بصورة الجثة المدفونة في قصيدة «الشيء الحزين» لصلاح عبد الصبور، ثم قارنها معاً بنظيرتها في المقطوعة الأولى من «الأرض الخراب» لاليوت، أو تعقب - إذا شئت المزيد - نموذج السندباد، رمز المخاطرة في اكتناه المجهول، وقد أخذ يتنقل من «مدينة السندباد» للسياب إلى «وجوه السندباد» لخليل الحاوي، ثم إلى «سندباد بلا انتصار» لخليل الخوري، ثم إلى أقلام من سواهم من الشعراء في انتشار هو أقرب إلى العدوى الفنية، ولعلك تسائل نفسك في النهاية عما عسى أن تحمله هذه النماذج المطروقة من إيجاء، هذا مع أن قيمة المعادل الفني تكمن في قدرته على العطاء التلقائي الحر، غير المسبوق بمواضعة أو بما يشبه المواضعة، فإذا كثرت تداوله بالإشارة إلى مضمون واحد، فقد يعتري الكائنات الحية من شيخوخة أو موت، ويصبح أقرب إلى الدلالة العرفية منه إلى الإثارة النفسية.

وإذا كان حديثنا - حتى الآن - قد توفر على جانبي البنية والتعبير بالموروث، فلا يعنى ذلك أن سواهما من وسائل الأداء الشعرى قد تضاءلت قيمتها فى القصيدة الحديثة، كما لا يعنى ذلك أن تطبيقات هذه الوسائل قد أضحت بمنأى عن مظنة الشطط أو شبهة التحريف. لقد أفاد شعراؤنا - بحق - من حصاد النقد العالمى الحديث فيما يتعلق بتشكيل الصورة الشعرية، وكان من أبرز إيجابياتهم فى هذا المقام تحقيق «المظهر المركب»^(٢٢) الذى ينبغى أن تتجسد من خلاله تلك الصورة، فلم تعد محصورة فى نطاق المجازات الجزئية، كما لم تعد محكومة بأوجه الشبه الحسية، ضرورة أن هذا «المظهر المركب» ليس كيانا شئيا بقدر ما هو صورة للانفعال الخاص. أترك تتوقف لتبحث عن مثل تلك العلاقات الجزئية المحسوسة حين تقرأ لسميح القاسم :

أولم الموت
فاجأته قبل أن يلمس الزاد، حَيَّته مُخرَجًا
صلح فى غبطة : «يا أهلا ! جائع أنت يا صاحبي
والطعام هنا وافر يا أهلا»
جائعا كنت يا إخوتي، مُبتلى
واقتمحت الطعام، التهمت يدي
التهمت على عجل عُقى، واكتفيت
جرعت نبيذ دمي وارتوت
قلت : «شكرا جزيلا»^(٢٣)

أم تراك - كما نعتقد - تاركا نفسك مع إيجاء الموقف الذى شكّله الشاعر من وحدات تصويرية يلعب الحوار والحدث بينها دورا كبيرا؟ صحيح أن أيا من تلك الوحدات : «أولم الموت، ياهلا، جرعت نبيذ دمي، قلت : شكرا جزيلا» لا تمثل بحد ذاتها قيمة ما، بيد أنها وقد تأزرت على تقديم «وليمة

الموت» حققت تماما ملزمى إليه الشاعر من تجسيد الرابطة العضوية بين الثورة والفداء.

وقد لا يقنع الشاعر بدلالة الموقف التصويرى الواحد حتى يقرنه بموقف مقابل، وفي تلك الحالة ينهض عنصرا «المباغته» و«التحول» في تشكيل الصورة بما ينهض به كل موقف على حدة، بل لقد يبلغ هذا التحول من الأثر الى حد أن يستقطب كل ما عداه من أدائيات القصيدة وقيمها التصويرية. لنطالع هذه القصيدة المختصرة للشاعرة فدوى طوقان :

مَوْعِدُنَا كَانَ عَلَى الْمُنْحَدَرِ
ذَاتَ مَسَاءٍ مَضَى
أَمْرَعُ فِيهِ حُلْمٌ وَأَزْدَهَرُ
شَوْقٌ مَلِيءٌ
لَكُنْتُ حِينَ وَقَفْتُ وَالتَفْتُ
أُطْلُ ثُمَّ حَظْ
طَيْرُ سَنِينَ الْقَحْطِ
حَطَمْتُ مَرَاتِي
دَمَرْتُ فِيهَا الْحُلْمَ وَالْأَشْوَاقَ
وَعَدْتُ أَذْرَاجِي
أَخْبِطُ فِي مَعْرَكَةِ الْأَعْمَاقِ
رَجَوْتُ مِنْ تَحِبِّهِ نَفْسِي
أَنْ لَا يَجِيءَ (٢٤)

فالأبيات الأربعة الأولى تشكل موقفا تصويريا متناغم الإيحاء، وفيه من تفتح الأمل وخصوبة العطاء ما تشي به ألفاظ مثل: أمرع، ازدهر، هذا على حين يبدأ التحول مع البيت الخامس، وفيه يمثل أسلوب الاستدراك وعبارات التوقف

والالتفات إرهاباً بأن ما سيقع يختلف تماماً عما كان متوقعاً، ثم يأتي «طير القحط» و «تخبط المرأة» ليحتلا الطرف النقيض من إمراع الحلم وازدهار الشوق، وليشكلوا مع سواهما من مظاهر الدمار والعودة المخذولة موقفاً مفارقاً للموقف الأول في وحداته وفي دلالاته، ومن تباين الموقفين وتناقض وجهى الصورة على هذا النحو تنفجر جملة من طاقات القصيدة وأسرارها المكنونة.

ولعلنا نلاحظ في القصيدة الأنفة - فوق اعتمادها على عنصر التحول في بناء الصورة - الجنوح إلى التركيز الشديد والتجافى عن الشرح والتعليق والتحليل، وتلك سمة نعتبرها نتيجة لتطور وظيفة الصورة من التقرير إلى الإيجاء، وربما كان هذا التركيز بالإضافة إلى تركيب الصورة وتعقيد مكوناتها مما مبعث ما نحسه ازاء القصيدة الحديثة من غموض وإبهام.

والإبهام طبيعى في شعر يمتلح من باطن الذات ويرى فيها أصلاً ترتد إليه جزئيات الواقع وتحولاته، ثم هو طبيعى حين يرى الشاعر أن الدلالة اللغوية قاصرة عن نقل حالات النفس بكل ثرائها وعمقها، فيلجأ إلى الإعداد بها وإثارة ما يشبهها في وجدان المثلث، بل لقد يعتمد الشاعر إلقاء بعض الظلال على معانيه وتغليفها بغلالة رقيقة تجنبها خطر الابتذال، وتكسيها لذة الاستكناه التدريجى، وتعين - بحكم تشابه الوسيلة والغاية - على نقل الأثر الذائق المبهم أكثر مما يعين التعبير المنطقى المحدود.

وما أكثر ما تعرضت القصيدة الحديثة للسهم تنوشها من هذا الجانب، بالحق حيناً وبالوهم أحياناً، ويبدو أننا - معشر الشعراء - بحاجة إلى أن نتذكر أن الإبهام - في صفة نماذجه - ظاهرة فنية واعية، وليس مجرد حيلة تستر العجز بالغموض، أو إغلاقاً يهدر طاقة الشعر من حيث هو بوج وإفضاء، فمن الغموض ما ينشأ نتيجة صعوبة التعبير عن عاطفة قوية يحسها الشاعر أو فكرة هى في ذاتها غامضة تستعصى على الكشف، وهو في تلك الحالة ضرورة، ولكنه يتقل من الضرورة إلى الضرر إذا وصل به الشاعر إلى درجة التعمية أو الإلغاز

الذى يطفى نوافذ الإيجاء ويغطيها بضبابه الكثيف. ثم إنه يغدو نوعاً من «العنت اللفظي» إذا قنع فيه الشاعر باصطياد العلاقات المجازية البعيدة على طريقة أبي تمام في تجسيد «ماء الملام» و«أخدعى الدهر»، وحينئذ قد تدهشنا براعة الفنان في التأليف. بين الغرائب واستثنائات العلاقات النافرة، ولكننا لا نستطيع أن نكم تساؤلاً يتلجلج في الصدر: وماذا بعد؟ وما المسوغ لهذا الرهق الشكلي من طبيعة الشعور أو من طبيعة التجربة؟ لنقرأ هذا المقطع من قصيدة «القتل خلف خرائط التاريخ» للشاعر محمد أحمد العزب:

أقوم على تلّاع الخوف.
أعبد طوطمي حجراً وتيناً وإنساناً خرافياً
أغلغل في زمان البدء
أضرب جبهة التاريخ
أرقص فوق أخطاي بدائياً بدائياً
أنام على جُذوع الصمت
أصحو قاتلاً أو نصف مقتول بلا عيين
الآعين وجهي البيئي في الما بين.
أرافق ظلي العريان من ثبج الحضور إلى ياب البدء
إلى ما ليس تاريخاً.
أهاجر في ارتحال الصيف عن خط استواء الأين واللا أين
إلى خط احتواء الأين في اللا أين
ولكني على أبد العبور أراجع الأشياء
وأعبد طوطمي حجراً وتيناً وإنساناً خرافياً
وأستلقي على قلمي في بهو افتتاح العصر هجاء حضارياً^(٢٥)

والشاعر ذو بصر جيد بالتراث في جانبية التعبير والموسيقى، وإحساسه بخصوصية الكلمة الشعرية لا تعوزه الرهافة ودقة الانتقاء، كما أن اعتناقه لإطار

التفعيلة لم يفض به إلى اهمال الجانب النغمي في تردد القوافي، فرأيناه يراوح - في معظم الأبيات - بين القرار الصائت ممثلاً في الياء الممدودة، والقرار الصامت ممثلاً في التون الساكنة، بيد أن هذا جميعه لم يستطع أن يبدد شيئاً من ذلك الغيم الكثيف الذي اتشحت به صورته الشعرية، وهي كثافة لفظية أكثر منها كثافة إيحائية، لأن الغموض فيها لا يرجع إلى غرابة «الحالة الشعرية» قدر ما يرجع إلى غرابة العلاقات المجازية في مثل: «تلوع الخوف، جبهة التاريخ، جذوع الصمت، ثبج الحضور، خط استواء الأين واللا أين، بهو افتتاح العصر»، وجميعها استعارات تنهض على تجسيد المعنوي في ثوب المحسوس، ويمكن بقليل من العناية الذهني الارتداد بعناصرها إلى منابعها الأصلية، الأمر الذي يشير بوضوح إلى أن الغموض فيها ليس إلا ضرباً من **الوهم اللفظي**، ولعلنا لسنا بحاجة إلى القول بأن نجاح المجاز ليس في مجرد غلوه وإسرافه، «فالخيال - كما يقول بودلير - هو السبيل إلى الحقيقة»، على أن نفهم الحقيقة هنا بمعناها الرحب نفسياً وكونياً، وهي مطلب لا ينال بالإحالات الغريبة والمجازات البعيدة.

ويبدو أن قدر الشاعر الحديث أن يتصدى لخطر في وقت واحد، لأن عليه أن يحذر «الإغلاق» و«التعمية»، مثلما ينبغى عليه أن يحذر المباشرة والتقريب والنثرية، وهي آفات أدائية لم ينج من بعض آثارها جيل الريادة في الخمسينيات، ولكنها أصبحت الآن من الكثرة والدوران بحيث يقتضينا المقام أن ننبه إلى جنايتها على إحياء الصورة من جهة، وعلى بنية القصيدة من جهة أخرى. أترانا - بعد - مازلنا بحاجة إلى قراءة تاريخنا منظوماً في مثل هذه النبرات الخطابية الجهرية:

قلبي يا سيدتي كأس ملآن
كَمْ كَتَمَ كَثِيراً، كَمْ نَارَ كَثِيراً

واليوم يفيض قليلا يحكى عن تاريخ القُرصان
منذ عرابى جدى أحمد باشا، أول من ألقى القفاز بوجه المندوب
فى يده راية عصر الحرية
فى ثورته أغنية الانسان (٢٦)

إن هذه الجمل النظامية الجاهزة تقف - فى مباشرتها - على الطرف
النقيض مما دعونه بالإغلاق، ولكنها - مع ذلك - لا تقل عنها خطورة فى
تسطيح القصيدة واهدار قيمها التصويرية، ويبدو أننا إذا سلمنا بقيام الشعر
الحديث على ما هو أعمق من مجرد الرصد الخارجى للواقع، إذا سلمنا بالتقاطه
لرغشات الذات وخلجاتها المكنونة، فلا بد من التسليم كذلك بقدر من
«التظليل» يعدى بالشعور ولا يطفئه، ومن ثم يكون العمل الشعرى عطاء
متجددا يكشف عن نفسه كلما استبطنه القارئ بالجهد والمعاودة، وهنا لا تقتصر
مهمة المتذوق - كما يحسب البعض - على التلقى المباشر والاستسلام الذى ينشد
الفهم من أقرب طريق، لأن التجربة التى نحصل عليها من الأثر الفنى ليست
هبة - كما يرى كولنجوود - «بقدر ما هى فعل نبذل الجهد فى إنجازه» (٢٧).

لقد انصرم على تجربة الشكل الحر فى شعرنا المعاصر ما يربو على الثلاثين
عاما، وربما لم تكن محاذير هذه المرحلة مؤثرة بحيث تدفعنا إلى الجزع أو الجهامة
ونحن نستشف منظور المستقبل بالنسبة للقصيدة الحديثة، بيد أن هذا المنظور -
فما نخال - وثيق الارتباط بماضى التجربة على قصره، ولا مناص من التصدى
للمزالق الناجمة إذا أريد اثراء هذه التجربة وتسديد مسارها. وإذا كان المقام قد
اتسع للإشارة إلى جملة من هذه المزالق فيما يتعلق ببنية القصيدة وتشكيل
صورها، فقد يتسع لإشارة مماثلة - وإن تكن أكثر إيجازا - إلى بعض
ما يشوب الموسيقى الشعرية من وجوه القصور أو التقصير، نقول هذا رغم
علمنا بأن هذا الجانب قد حظى من أقلام النقاد والدارسين بأكثر مما حظى به

جانب سواه، فقرأنا عن قضايا الزحاف والتدوير والخلط بين الأضرب وغير ذلك من المسائل، ما لا يحتاج إلى مزيد من الإعادة أو التفصيل^(٢٨).

ولكن المشكلة أن هموم الشعر الجديد هموم يومية، وهى تتكاثر وتتولد بعضها من بعض بفعل الوهم أو المبالغة، حتى يصبح ما نعناه على شاعر الأمس معقول الشطط - لو صح أن فى الشطط معقولة - إذا قيس بما يصنعه شاعر اليوم.

لقد كان قصارى ما ندين به التدوير - على سبيل المثال - أنه يطق إيقاع القوافى ويجهد القارئ حين يلهث وراء الشاعر حتى ينتهى إلى قرار بيت يمكن التوقف عنده، ومع ذلك قد كان هذا الجهد محتملا فى ظل ضيق تلك الظاهرة - التدوير - وقلة الأبيات التى تتسم بها، ولكن ماذا نقول وقد امتدت الآثار السلبية للتدوير حتى أضحت - أحيانا - تغطى رقعة القصيدة بأكملها، وحتى غدت وحدة الفقرة، أو وحدة العمل الشعرى برمتها، تحمل محل وحدة البيت فى الشعر القديم؟ لنقرأ هذه الفقرة من قصيدة للشاعر المغربى محمد على الرباوى، ولنحاول أن نعثر من خلالها على فواصل إيقاعية أو قرارات بيتية تغلنى جانب التوقع، الذى لابد أن يستشعره الملقى إزاء كل عمل فنى يمكن أن نطلق عليه مصطلح «قصيدة»:

«إنا فى الغار اثنان وثالثنا لم يَنزِلْ بعد، وصوت الله يشق صخور الغار ليوحى للصاحب أن الغُصن الأخضر للسُدرة يجمع كل اثنين، وأن الله بجانب كل اثنين إذا كانا من أصحاب الحب الأبيض.

ربّ آمنت بآياتك إمّا جاء الزمن الأخضر أو جاء الزمن العاقر، فالجبل اليربطنى اللحظة بغلالة عرشك يقوى فى الزمنين.»^(٢٩)

ولنغض النظر عن شكل الكتابة النثرية الذى ظهرت به القصيدة، فهو مما عمت به البلوى لدى طائفة من الطالعين على درب الشعر، رغم أنه يتجاهل

الفروق التاريخية والوظيفية بين كتابة الشعر وكتابة النثر. ويبقى أن القصيدة تلتزم التفعيلة الخبيبة في كل فقراتها، مع المراوحة بين أكثر من صورة لهذه التفعيلة، فهي تارة «فَعِلُنْ» بتحريك العين، وهي أخرى «فاعل» بحذف الساكن الأخير مع الإبقاء على حركة اللام، وهي في معظم الأحوال «فعلن» بتسكين العين. فإذا تساءلنا عن حدود البيت الشعري كما تصوره الشاعر، فلن يكون أمامنا سوى واحد من احتمالين، أن نتوقف عند نهاية كل جملة نفهم معنى يمكن الوقوف عنده ولو لأدنى ملابسة، وفي تلك الحالة لا ننجو من مغبة تدوير ثقل يمتد با متداد الفقرة الشعرية على طولها، لأن هذه التفعيلة الخبيبة لا تم بتمام الجملة، بل تتوزع بين الجمل، بل وبين الكلمات، بحيث يصعب العثور على قرار تنتهي إليه الجملة والتفعيلة في نفس الوقت. وإما أن ندعى أن الفقرة الشعرية بكاملها تقوم مقام البيت في صورته التقليدية، وساعتها يكون من المتعذر اقناع المتلق بيت شعري تربو تفعيلاته على الثلاثين عدداً، بكل ما يترتب على ذلك من شحوب الايقاع وانطفاء موسيقى القوافي ونثرية التعبير والتصوير، حيث يجنح الشاعر - كما لاحظنا في الفقرة المقتطعة من القصيدة الآنفه - إلى التعليل والتعليق والتحليل، وهي خصائص أشبه بالمعالجة النثرية منها بالتكثيف الشعري.

وايثار الشاعر للتفعيلة الخبيبة في صورها المختلفة يسلمنا إلى ملمح آخر من ملامح الشكل الحر في طوره الأخير، نعى بذلك نمطية الأوزان المستخدمة وقلة تنوعها. ومن المعلوم أن قلة قليلة من نماذج هذا الشكل هي التي كتبت - أوتكتب - في إطار الأوزان المركبة كالطويل والخفيف وما إليهما، وأن كثرت الكثرة تدور في إطار الأوزان السبعة البسيطة: الرجز والمتقارب والمتدارك والكامل والرمل والوافر والهجج، وحتى هذه الأوزان السبعة المتاحة ليست سواء من حيث نسبة دورانها على أقلام المبدعين، لأن جمهرة من الشعراء تركز إلى الامكانيات الموسيقية في الأبحر الأربعة الأولى، وتكاد تحرم نفسها ما عسى أن

تقدمه الأبحر الأخرى من عطاء إيقاعى، لدرجة أن بعض المجموعات الشعرية الصادرة حديثاً توشك أن تكون تنوعات على وتر وزن واحد لا تتجاوزه ولا تتخطاه، رغم اختلاف التجارب المتضمنة فيها.

ولن أذهب بعيداً في التدليل على تلك الظاهرة، ويكفى أن أقول إن جملة ما يناهز الخمسين قصيدة، نشرت على^(٣٠) آماذ زمنية متقاربة، وكتبها شعراء مختلف بهم مدارج العمر ومواطن الإقامة ومناحي التجربة الشعرية، نرى أوزان الـرجز والمتقارب والمتدارك والكامل تستأثر من بينها بثلاثة أضعاف ما تحظى به أوزان الرمل والوافر والهزج.

وأخشى ما نخشاه أن تفضى نمطية الإيقاع - بالدوران داخل محور بعينها - إلى نمطية التصوير والتعبير، وقد بدأت تلوح نذر ذلك بالفعل، لأن الوزن ليس كيانا موسيقيا أصم، بل هو قادر أن يستدعى إلى ذهن المبدع مجموعة الأخيلة والرموز والصيغ التي ارتبطت به بحكم التكرار والمعاودة، ومن ثم لا يكون الشاعر الجديد قد نجا من تقليد مستهجن إلا ليقع في قبضة تقليد أكثر هجنة، ولا عاصم من ذلك إلا خصوصية الشاعر في التهدى إلى أكثر الإيقاعات مواءمة لتجربته، وأصالته في ارتياد المذخور من موسيقى القصيدة العربية، بكل ما تتيحه من قيم التنويع والإضافة والاجتهاد، وتلك - فيما نحسب - آية كل تجديد رشيد.

مراجع وتعليقات :

- (١) الأستاذ العقاد: شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي - مكتبة النهضة - مصر ١٩٣٧ - ص ٢٠
- (٢) الدكتور احسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر - سلسلة عالم المعرفة - المجلد الثاني - ص ١٢
- (٣) انظر مجلة «الأديب» الجزء الثامن سنة ١٩٤٤، وفيه ترى هذه الآراء الثلاثة منسوبة على التوالي إلى الأستاذة: عدنان الذهبي، سامي عازر، أبي مضر
- (٤) الأديب - الجزء السابع سنة ١٩٤٤ - ص ٨
- (٥) نازك الملائكة: الماء والبارود - مجلة الشعر - يناير سنة ١٩٧٦ - ص ١٣ وما بعدها
- (٦) نشر وزارة الإعلام - العراق سنة ١٩٧٧
- (٧) المصدر السابق - ص ١٠١-١٠٣.
- (٨) ديوان: أحلام الفارس القديم - منشورات دار الآداب - بيروت ١٩٦٤ - ص ١١٥ وما بعدها.
- (٩) ديوان: أنشودة المطر - دار مجلة شعر - بيروت سنة ١٩٦٠.
- (١٠) ديوان: الناي والريح - دار الطليعة - بيروت سنة ١٩٦١ م.
- (١١) نشر مكتبة مدهولي ودار العودة - القاهرة - بيروت سنة ١٩٧٣.
- (١٢) المصدر السابق - ص ٢٥ وما بعدها والبيت المقتبس قلته الحنساء بنت عمر، ونسبه كثير من أهل اللغة إلى الزباء.
- (١٣) السابق - ص ١١٢.
- (١٤) أنشودة المطر - ص ١١٦ وما بعدها.
- (١٥) أحلام الفارس القديم - ص ١١٠-١١١.
- (١٦) أنظر لتعدد الأصوات في هذه القصيدة: د. علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة - القاهرة سنة ١٩٧٨ - ص ٢١١ وما بعدها.
- (١٧) لمن شاء التفصيل في هذا الجانب أن يراجع كتاب المؤلف: في المسرح المصري المعاصر - الطبعة الثانية - القاهرة سنة ١٩٧٨ - ص ١٧٩ وما بعدها.
- (١٨) البكاء بين يدي زرقاء اليمامة - ص ٣٤.
- (١٩) أنشودة المطر - ص ٤٦ وما بعدها.
- (٢٠) المصدر الأسبق - ص ٧٣، ٧٥.
- (٢١) قصيدة «الرحيل عبر وديان الصمت» - مجلة الشعر - إبريل ١٩٧٧ - ص ٧٢-٧٣.
- (٢٢) التعبير لازرا باوند. انظر:
- Welck(R).and warren(A.), Theory of Literature, london, 1954, P. 192.
- (٢٣) من قصيدة «مع الموت شخصياً» - مجلة الشعر - يناير سنة ١٩٧٧ - ص ١٠٩.
- (٢٤) فدوى طوقان: لا وقت للحب - الشعر - إبريل سنة ١٩٧٧ - ص ٦٤.
- (٢٥) محمد أحمد العزب: القتل خلف خرائط التاريخ - مجلة الشعر - يناير سنة ١٩٧٦ - ص ٥٩.
- (٢٦) فؤاد بدوي - كلمات إلى السيدة المجترة - الشعر - يناير سنة ١٩٧٧ - ص ١٥٩.

- (٢٧) أنظر الدكتور مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة - دار المعارف - ١٩٥١م - ص ١٦٦
- (٢٨) لمزيد من التفصيل في هذه القضايا تراجع: نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر - الطبعة الرابعة منشورات دار العلم للملايين - بيروت.
- (٢٩) محمد علي الرياوي: صاحب الغار - مجلة الشعر - يناير سنة ١٩٧٨ - ص ١٣٦
- (٣٠) راجع مجلة «الشعر» - الأعداد: ١، ٢، ٣، ٥، ٦، ٧، ٩ - يناير سنة ١٩٧٦ - يناير سنة ١٩٧٨م

المبحث الرابع

توظيف المقدمة في القصيدة الحديثة

توظيف المقدمة في القصيدة الحديثة*

١

تحمل وسائل التصوير الشعري ضرباً من الازدواج مبعثه ذاتية الدوافع التي تحفز المبدع إلى عمله من ناحية، وموضوعية الشكل الصوري الذي تتجسد من خلاله تلك الدوافع من ناحية أخرى، وهو ازدواج نلاحظه في أقرب أنماط هذا التصوير وأكثرها وضوحاً، كما نلاحظه حين نترجّح في سلم هذه الأنماط حتى نصل إلى أدقها تركيباً وأوفرها حظاً من الكثافة والتعقيد، وربما أعان على فهم هذا الازدواج وإدراك طبيعته ما تقرره الدراسات النقدية الحديثة من أن الصور والرموز التي تعبّر بها النفس عن تجاربها هي في حقيقة أمرها ثنائية، فليست هناك صورة ذات معنى واحد، وكثيراً ما تحمل الصورة معها عكسها، بل قد يكون النقيض الصوري في هذه الحالة أفضل درب للوصول إلى نقيضه^(١).

في ضوء هذه الحقيقة - أو قل في ضوء هذا الازدواج - يمكن أن نضع تفسيراً ابن قتيبة « لمقدمة القصيدة العربية القديمة، فهو تفسير لا يقتصر على المؤلف من الربط بين هذه المقدمة ومنطق البيئة، بل يضيف إلى ذلك وعياً نقدياً مبكراً بماهية هذه المقدمة، من حيث هي آصرة وجدانية بين المبدع والمتلقي، ثم من حيث هي ضرب من التقاليد الفنية تتجلى من خلاله صيرورة كليهما إلى ميراث من الأعراف الشعرية المشتركة، وليس بالضرورة - في هذه الحالة - أن يكون الشاعر رَحَّالة في واقعه إذا ارتحل في شعره، ولا أن يكون متيّماً على الحقيقة إذا اشتكى فيما يبدعه وَصَّبَ الهجر ولوعة الفراق، فما التشكّي والالتئاع في المنظور الفني إلا تجسيد لرغبة الشاعر في جذب المتلقي واصطياده بأقرب الوسائل إلى نفسه، وأشدّها لصوقاً بتاريخه الثقافي والإبداعي^(٢)؛ « ليميل

* نشرت هذه الدراسة بمجلة فصول - عدد يوليو سنة ١٩٨١م.

نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، ويستدعى به إصغاء الأسماع إليه، لأن النسيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل وألف النساء، فليس يكاد يخلو أحد من أن يكون متعلقا منه بسبب، وضاريا فيه بسهم...^(٣).

من ثم يمكن القول بأن مقدمة القصيدة رغم ما يبدو من ذاتية مصدرها في نفس المبدع، هي في التحليل الأخير مشتركة وجماعية، من حيث عموم الإحساس بها، بحكم ما ركب في طبيعة البشر من نزعات الشعور وكوامن العاطفة، ثم هي موضوعية من حيث إن الشاعر يقدمها - إذ يقدمها - عبر صورة فنية قادرة على الإثارة والاقناع، صورة لا تقتصر على فردية الشاعر وخصوصية ما يشير إليه من دمن وأطلال، أو من يلهج بذكرهن من النساء، بل تتجاوز ذلك - حسب تفسير ابن قتيبة - إلى حيث تضحي معادلا شعريا لنزوع الشاعر والمتلق معا إلى التماس أرض من التقاليد الصياغية المشتركة، وإلى هذه التقاليد تميل القلوب وتنصرف الوجوه، بغض النظر عن ذاتية قائلها أو من قبلت فيه.

٢

وفي العصر الحديث لم تفقد المقدمة دورها التقليدي، من حيث هي قناع رمزي يلوذ به الشاعر، بغية إيقاظ موروث صوري يلتقي لديه هو والمتذوق على سواء. صحيح أن جمهرة وفيرة من قصائد الشعر الحديث لم تعد حريصة على الاستهلال بما كانت تستهل به القصيدة القديمة من عناصر طلبية أو غزلية، بحكم أنها أضحت تتعامل مع التجربة الشعرية دون وسائط، ثم باعتبار أن هذه التجربة غدت ذاتية في مجملها، وإن توسلت لإخفاء هذه الذاتية بموضوعية الصور والرموز الشعرية، ومن ثم لم تعد بها حاجة إلى التركيز على مقدمات تحمل طابع البث اللذان، بعد أن أصبحت القصيدة برمتها تنأى عن الصبغة

الغيرية في اختيار المادة الشعرية وتشكيلها، وتحتكم إلى منطق الذات وحرّيتها في انتقاء التجربة وترتيب عناصرها الإبداعية.

بيد أن ذلك - على صحته - لم يصادر على اجتهادات الشعراء في إعادة إحياء المقدمة القصيدية بما يحقق دلالتها التراثية الرمزية من جانب، وبما يؤصل وظيفتها العضوية في الكلّ الشعري من جانب آخر، وأقرب الشواهد على ذلك ما نلاحظه بخاصة في تراث الشاعر الراحل محمود حسن إسماعيل، فهو فيما يدعى بقصائد المناسبات - وليست قليلة في شعره - يتكىّ على مقدمات تبدو حيناً مجرد مدخل ذات إلى المناسبة، وتتجلى أحياناً بمشابة إرهاب ملبسوف العبارة، ينحني في طياته كثيراً من الخيوط الدقيقة التي تصله بنسيج التجربة، وفي الحالتين لا يخلو الأمر من تجديدات أدائية ذات قيمة في شكل المقدمة وعناصرها. إليك ما يقوله في مطلع قصيدته «الغصن اليتيم»، التي كتبها والحرب العالمية الثانية تنفخ - حسب تعبيره - أبواق الدمار، وغصن السلام يتم العود:

أَغْفَى رَبَّابُكَ، لاشْدُوْ ولا طَرْبُ	وجفّ حانك، لا كأس ولا عنبُ
وزفّت الريح، هل زفّ النشيد لها	أم ظلّ سأمان هذا اليأسُ التعبُ
هذا الذي اهتزت الدنيا، وعازفُه	سأه على ضفّة الأحلام مكتب ^(٤)

وأول ما يسترعى الانتباه في هذا المفتح تلك البدائل التشكيلية التي صيغ منها، فالشاعر يستبدل المعاناة الإبداعية بالمعاناة الغزلية والطللية، وهو يرصد تجربته مع الفلذة الشعرية وتأبيها عليه وصدها عنه، عوضاً عما كان يقوم به الشاعر القديم من رصد لنماذج الجمال الأنثوي وامتناعها عليه تدللاً أو عزوفاً أو هجراً، ثم هو يركز في الإيجاء بهذا العناء الإبداعى على مواطن إشعاع كلامى شديدة الصلة بالشعر ويقنّ القول بعامة: «الرباب»، «الشدو»، «الطرب»، «النشيد»، «العازف»، وخمستها تنبعث من مجال تصويرى واحد، وخمستها أيضاً بالنسبة للشاعر في حالة «إغفاء» أو «سأم» أو «يأس» أو «تعب» أو

«سهو»، ثم «الحان» و«الكأس» و«العنب»، وثلاثتها في حالة «جفاف»، الأمر الذي يوحى بأن المكابدة الماثلة هي مكابدة المبدع لعرائس فنسه وبنات خواطره، على حين تستعصى هي على قلمه، وتفرّ منه، رغم وجود البواعث الحافزة على القول، والمتمثلة في «زيف الريح» و«اهتزاز الدنيا»، وكذلك رغم المفارقة الناجمة من وضع هذين الأخيرين بإزاء «سهو العازف على ضفة الأحلام».

ولنتذكر بهذه المناسبة أن يقظة الريح وهجتها كثيرا ما استخدمتا في تراث الشعر العالمي تعبيرا عن توهج الحالة الإبداعية أو نضوبها، وقد وظفها الشاعر الفرنسي بول فاليري توظيفا مقاربا في قصيدته «المقبرة البحرية»^(٥)، بل إن من بين شعرائنا المحدثين من أدار الريح رمزا على مساحة عمل شعري كامل، كما فعل خليل حاوي في مجموعته الشعرية المسماة «النأي والريح»^(٦).

والتدرج إلى عالم التجربة الشعرية عبر افتتاحية تستبدل المعاناة الإبداعية بالمعاناة العاطفية على هذا النحو، هو ضرب من التطوير في شكل المقدمة لا جوهرها، لأن المدلول في الحالتين واحد، وهو أن الشاعر لم يقطع إلى تجربته دربا ممهدا، ولم يستشرفها إلا بعد أن اصطلى بنار الخذلان وألم المحاولة، ثم لم يفض إليها إلا عبر رحلة تشبه فيها المسالك وتلتوى بها الخطوات، رحلة في المطلق والمجهول لا بداية لها ولا نهاية، ولا حلّ فيها ولا سفر، ولا ديار فيها ولا سكن، لأنها رحلة المبدع وراء الحقيقة الفنية الهاربة، ومن ثم ليس غريبا أن يتواكب رصد المعاناة الإبداعية في مثل هذه المقدمات الحديثة مع رصد الشاعر لمخاطر الرحلة وأهوال الطريق، حيث لا رحلة هناك في واقع الأمر ولا طريق:

بَكَى عَلَى الصَّدَى وَاللَّحْنِ وَالْوَتْرِ	وَلَمْ أَزَلْ لِعَذَابِ الشَّعْرِ أَنْتَظِرُ
أَوَمْتُ إِلَى سَوَاقِيهِ، فَقَلَبْتُ لَهَا	مَاتَ الرَّيِّعُ، وَمَاتَ الْعِطْرُ وَالزَّهْرُ
دُورِي عَلَى نَوْحِكَ الْمَهْجُورِ فِي أَفْقٍ	نَاحَ التَّرَابِ عَلَيْهِ وَاشْتَكَى الْحَجِيرِ
وَلَا تَظُنِّي صَلَاةَ الْوَحْيِ آتِيَةً	إِنَّ الْمَصْلِينَ بِالْإِلْهَامِ قَدْ غَبَرُوا ^(٧)

وما نريد أن نشير إليه في هذا المطلع الذي استهلّ به محمود حسن اسماعيل قصيدة «اللاجئون»، أن الشاعر حين اتخذ من بكاء الصدى واللحن والوتر، وموت الربيع والعطر والزهر، ونوح التراب، وشكوى الحجر، ومضات تصويرية تشي بعذاب الشعر ولوعة المعاناة في انتظاره، لم يتحرج أن يضيف إلى ذلك قالب الرحلة الذي كان في الشعر القديم قرينا للعناصر الطللية والغزلية :

في رِحْلة لا تَعِى الأيامُ وَجْهَتَها ولا يُتَح لها حَلٌّ ولا سَفَرٌ
ولا ديار، ولا أهل، ولا سَكْنٌ ولا حَيَاة، ولا عِش، ولا عُمر

وكان هذه الرحلة التي تفتقد كل مقومات الرحلة، أولكان المقدمة الحديثة برمتها، لا تعنى واقعا يعبر عنه الشاعر بدلالات اللغة الوضعية المحدودة، بقدر ما تعنى أن المبدع يتبها لكى يقول شعراً، وأنه في سبيل هذا التيهو يرتدى نفس المسوح التي كان يرتديها سلفه، ويلج الى تجربته عبر تقليد فنى هو أشبه بالتعاويد أو أقرب إلى الرقى السحرية، يستدعى بها خواطره وصوره، ويستمطر بوساطتها مذخور طاقته الشعرية، وهو تصوّر لا ينأى - على أية حال - عن بعض مقولات النقد الأدبي الحديث، فقد كان «بودلير» يرى «الفن الخالص - لا المقدمة الشعرية فحسب - تعويذة إيجائية تضمّ الذات والموضوع في وقت معاً، تضم العالم الذي يكتنف الفنان والفنان نفسه»^(٨).

وصيرورة المفتتح الشعرى إلى حيث يصبح ضرباً من الرقى الإيجائية يُستنزل به الفيض الفنى، هو الذى يفسر التلازم الملحوظ في المقدمات الحديثة بين الشكوى من المعاناة الإبداعية والشكوى من نضوب ينابيع الوحي وجفاف مصادر الإلهام، وإذا كان قد لفت نظرنا في النموذج السابق إيماء الشاعر إلى «صلاة الوحي» و«الإلهام الذى عبر»، فإنه ليس من قبيل المصادفة أن يعود الشاعر ذاته، وبعد انصرام قرابة عشرة أعوام، إلى الإلحاح على الصورة نفسها في مقدمة قصيدته «عدوّ الاستعباد»^(٩)، ففيها يقترن «خريف الوحي» «بالأضلع

المزمومة»، و«الحشاشة الخابية»، و«الأقداح الفارغة»، و«الأوتار الضارعة»، كما يقترن ربيعه «بجلجلة العيدان»، و«انشقاق الحجب»، و«الأحلام المورقة»، وهى وحدات تصويرية تحمل من معنى البشارة ما يقف على النقيض من إيجاءات وحدات المجموعة الأولى، ولا ريب أن هذا الإلحاح يعنى فى المقام الأول أن توظيف المقدمة الشعرية على هذا النحو ليس نزوة فنية طارئة، بل هو منهج أدائى لا ينقصه عنصر المتابعة والاستمرار.

٣

والمحصلة المستخلصة من كل ذلك أن ديمومة المقدمة الشعرية من حيث هى عرف فنى، لم تصدر - وما كان لها أن تصدر - على تطور التشكيل الصورى لهذه المقدمة، بل إنها لم تحل بين هذا التطور التشكيلى وأن ينتج أثره فيما يتعلق بوظيفة المقدمة، والنسب والعلاقات التى تحكم صلتها ببقية عناصر البناء، باعتبار ما بين هذا البناء ووظائفه من تفاعل عضوى حمى، وقد رأينا كيف أن البدائل التصويرية التى استقاها محمود حسن إسماعيل من عالم المغامرة الشعرية، قد أدت إلى إثقال المقدمة بدلالة إضافية إيجائية لا تقتصر على تقرير مكابدات الشاعر ووصفها، بل تتجاوز ذلك إلى حيث تبدو وكأنها صلاة فنية أو استمطار للوحى الشعرى المنشود، وهى وظيفة تترد بملفتح الشعرى إلى طابعه السحرى العريق، أيام أن كان الشعراء يعتقدون أن لفنهم صلة وثيقة بالإلهام الإلهى، وكان رمز هذا الإلهام ما تفصح عنه علاقة الشعراء بآلهة الفنون، أو بقرناء لهم من الجن والشياطين، وليس من معنى فى الحالتين سوى الرمز - أسطورياً - إلى تعويل الشاعر على فيض فنى يتنزل إليه من طاقة غيبية غير منظورة، وقديما بدأ «هوميروس» النشيد الأول من «الإلياذة» بقوله: «تغنى أيتها الموسا...»، كما بدأ «الأوديسا» بقوله: «خبريني أيتها الموسا...»، والموسا muses آلهة الشعر والفن فيما تحكيه أساطير اليونان^(١٠)، ومناجاتها واستدراار نبعها الغيبى ليسا

بعيدين عن مناجاة محمود حسن إسماعيل لوحيه وألحانه وأوتاره، وليسا بعبيدين - كذلك - عن مناداة عمر أبي ريشة لما أسماه «راويات الزمان»، تلك التي تحمل إلى مسامعه حفيف أجنحة الإلهام، وتنثر حوله باقة من الأساطير يرجعها القلب صلاة وترددها الشفاء أغنية :

لَا تَنَامِي يَا رَاوِيَاتِ الزَّمَانِ	فَهُوَ لَوْلَاكِ مَوْجَةٌ مِنْ دُخَانٍ
تَتَوَالِي عَصُورُهُ وَبِهَا مِنْكِ	ظِلَالٌ طَرِيَّةٌ أَلْوَانُ
أَبَدًا تَبْسُمُ الْحَيَاةَ عَلَيْهَا	بَسْمَةُ الْمُطْمَئِنِّ لِلْحَدَثَانِ
أُسْمِعِينِي حَفِيفَ أَجْنَحَةِ الْإِلْهَامِ	مَنْ أَفْقِكَ الْقَصِيَّ الدَّانِي
وَأُثْرِي حَوْلَى الْأَسَاطِيرِ، فَالرُّوحُ	عَلَى شِبْهِ غُصَّةِ الظُّمَأْنِ
حَسْبُهَا أَنْ أَرَدَهَا لَكَ مِنْ قَلْبِي	صَلَاةٌ، وَمِنْ شِفَاهِي أَغْنَانِي ^(١١)

والأبيات من مفتتح مطوّله ذات النفس الملحمي «خالد بن الوليد»، وورود هذه الأبيات في مستهل قصيدة شبه موضوعية، تعتمد على رصد الحركة في الزمان والمكان، يوحى بأن خلفية المقدمة ما زالت تحتفظ ببعض وظائفها التقليدية، من حيث هي العنصر الذاق الذي يسبق ويوازي العنصر الغيبي في القصيدة، بيد أن المادة التصويرية الداخلة في نسيج هذه المقدمة، وطريقة الشاعر في اصطيلها والتأليف بينها، سرعان ما تنعطف بنا تجاه دلالة فنية جديدة، دلالة تذكرنا بذلك الغلاف الأسطوري الذي اتشحت به الافتتاحية عند هوميروس، وليس محض مصادفة أن كلّاً من المبدعين - هوميروس وأبي ريشة - كان يتبهاً بمثل هذه المقدمة للولوج إلى تجربة ذات عبق ملحمي واضح، تجربة ترقى بالتمودج البطولي إلى ما فوق مستوى البشر، وتتوسل إلى تصويره بمدد فني ينبعث - هو الآخر - من طاقة فوق طاقات البشر، كانت هذه الطاقة لدى هوميروس آلهة الفن والغناء، وهي عند أبي ريشة «راويات الزمان»، ولكنها في الحالتين ملاذ الشاعر ومصدر الهام، إليها يتوجه بالنداء : «أيتها،

يا»، وفي الحالتين أيضا يستتبع أسلوب النداء صيغة طلبية محددة، بل إن موضوع الطلب في كليهما لا يكاد يختلف وإن تعددت أشكاله: «تغنى، خبرني، أسمعني، انثرى». هذا وتبقى لأبي ريشة خصوصيته الأدائية، فتسلط فعلى «الإسماع» و«النثر» على «حفيف أجنحة الألهام» و«الأساطير»، ثم اجتماع النقيضين في نعت الأفق «القصى - الدانى»، والمقابلة بين الرى الأسطورى والروح الظمأى، كل ذلك أعان على خلق مناخ أثيرى تغيم فيه الدلالة الوضعية للألفاظ، لتولد الدلالة الإيحائية للمقدمة برمتها.

وثمة في هذه الأبيات التى اجتزأناها من أب ريشة ملمح آخر لا يقل أهمية عن كل ما سبق، وهو ملمح يفضى بنا إلى وقفة تطول عند جهد هذا الشاعر فى إعادة توظيف العناصر التراثية فى المقدمة، فالفن - كما توحى الأبيات الثلاثة الأولى فى المطلع - قيد للزمان، ووسيلة لإحياء ظلاله وتجديد ألوانه رغم تعاقب العصور، وفوق رقعة هذه الظلال والألوان تتعانق الحياة والموت، الوجود والعدم، الوجود باعتباره معطى من معطيات الفن، والعدم باعتباره أثرا حتميا لدورة الزمان التى لا تتوقف، ومع أن هذا «التوليد» الفنى للزمان يمنح الشاعر بعض العزاء فيما يستشعره من جهامة الفناء وقسوة التحول، فإنه عزاء الرومانسى حين يعلك ثمرات الماضى فلا يجد فيها سوى المرارة، ويتشبث بأطيافه فلا يجد فيها إلا دخانا. وهب الشاعر قادرا على تمثيل الماضى وبعث ظلاله، فهل بإمكانه أن يحول بين أصابع الدمار وأن تمتد بالمسح والتشويه الى كل كيان أو أثر ذى قيمة فى وعيه الفرد أو وعى الجماعة؟.

من هذه المفارقة الالمية بين ما يستطيعه منطق الشعر وما يحيط به منطق التغير تنبع أزمة الشاعر، ومنها أيضا ينبثق شعوره الحاد بوطأة التحول، ونواحه فوق أجداث الأشياء المتغيرة، والأطلال الحائلة، والرسوم الدوارس، ومعاناته من تجربة الزمن حياها ما يشبه المأساة، «وفى قاع هذه المعاناة - بتعبير إيليا الحاوى

- تترأى لنا ملامح الحتمية التى تسير الانسان وترهقه إذ تدعه مخذولا أمام عواطفه، يشعر بها ولا يقوى على تخليدها أو إدامتها وفقا لرغباته، وهذه الحتمية هى التى تزجى به فى النهاية إلى الموت. ففى البكاء على الزمن وطلل الأشياء المنقرضة تطالعنا تجربة الزوال، يتمثل له فى مظاهر الطبيعة وفى موت العواطف والمستحيل الذى يحجم الإنسان دونه»^(١٢).

وتوظيف أب ريشة لظاهرة الأطلال بهذا الإيجاء الزمنى المأساوى لا يمثل فلذة جزئية عابرة، تأخذ برقبة القصيدة ثم ينتهى أمرها، بل هو إلحاح دءوب ينتقل فيما يشبه العدوى الفنية من قصيدة إلى أخرى، ومن موقف وجودى إلى موقف وجودى آخر، ومن ظاهرة طبيعية كأطلال مدينة «أوغاريت»^(١٣) التى عرفت أول أبجدية فى التاريخ، إلى صرح روماني قديم يقف أمامه الموت مجروح الكبرياء، لأنه لا يستطيع أن يفتك به أكثر مما فتك^(١٤)، وفى كل الحالات لا يقنع الشاعر من الطلل بدلالته البسيطة المباشرة، بل ينداح منها الى تصور كلى يمتد عبر رقعة التجربة الشعرية بأسرها، ولا يكتفى من رسمه برتوش سريعة تزين جيد المطلع، بل لا يزال به يشخص ذراته ويستنطقها، ويستدر حديثها ويناجيها، ويفرق ما بينها ثم يركبها، حتى لتشعر وكأنك لست تجاه طلل أعجم، بل أنت أمام حركة الزمن بكل ما تعنيه من عنفوان التحول وفداحة التغيير:

فيم التمرد والوثوب على القضاء المبرم؟
أتعبت من حلم الخلود فشئت ألا تحلمي؟
ما تبصرين؟ تأملى! ما تشعرين؟ تكلمي
الرَّبع رُبْعك، فانحني عطفًا عليه، وسلّمى
لا تُنكره إن تنكر بعد طول تجهّم
لم يبق فيه من بنيك سوى الطيوف الحوم.^(١٥)

والخطاب إلى أطلال مدينة «أوغاريت»، وصيغة الخطاب تفترض منذ البدء حياة المخاطب وامتلاءه بالحركة والشعور، وتتعاقب وحدات هذا الخطاب لتبرز تجليات ومظاهر هذه الحياة: «شئت، تبصرين، تأمل، تشعرين، تكلمى»، ومن مجموعها تتكون عناصر الإرادة والإحساس والفكر والوجدان، وهى العناصر التى تشكل شخصية الطفل، وتمنحها طاقة الانفلات من وضعها السكونى الجامد، إلى حالة «الثمرد»، ثم فعل «الوثوب» فى مواجهة القضاء، بكل ما يمثله هذا الفعل من نشاط وجيشان وحيوية، ولكنه فعل عبثى من أساسه، لأن حكم القضاء لا نقض فيه، والتمرد عليه محاولة فى المستحيل، ومن ثم تفسح أساليب الاستفهام وصيغ الخطاب مكانها، لتحل محلها نبرة الاعتراف والاستكانة والتسليم، فقد تنكّر من الربيع ما كان مألوفاً، وتجهّم منه ما كان عامراً بالبهجة، ولم يبق من آثار الحياة فيه سوى أشباح حائمة.

وغالباً ما يلجأ الشاعر المعاصر فى طلبياته إلى القرآن بين الموضوعى والذائق، والموازاة بين التغير فى واقع الظاهرة الطبيعية والتغير فى واقع الشعور، والانتقال من تلمس آثار الزمن فى الأشياء إلى تسمع أصداؤه فى النفس الشاعرة، ومن ثم تمرّ التجربة الإبداعية عبر مستويين أدائيين متلازمين، قد يندججان حيناً، وقد يتعاقبان حيناً آخر فيما يشبه النغمة ورجعها، ولكنها فى الحالين ينبعثان من منظور ديناميكى واحد، هو الحوار الدائب بين الوعى الخارجى والوعى الداخلى للمبدع، هكذا نقرأ فى قصيدة أبى ريشة الأنفة الذكر، حين يقابل - أو يمزج - بين مآتم «أوغاريت» ومآتمه، وبين أطلالها وأطلال أمته، وبين ربيعها المتصرّم ومواسم المطر فى حضارة قومه الأفلة، وهكذا نقرأ أيضاً فى قصيدته الصغيرة «هيكلى»، حيث ينبهم الموروث الطللى ويدق إدراكه، نتيجة لعزوف الشاعر عن تقريره والتصريح بكل عناصره التقليدية، ولجوئه - بدلاً من ذلك - إلى استلهامه وتمثله والتفكير به، ثم استقطاره فى ضرب من الرؤيا الفنية تنزاح فيها الحجب بين الماضى والحاضر:

هُوَذَا هَيْكَلِي رَجَعْتُ إِلَيْهِ لأُصَلِّيَ وَفِي فُؤَادِي حَنِينِي
 لَمْ أَجِدْ فِيهِ رَوْعَةً مِنْ جَمَالِ أَوْ جَلَالِ بِسَحَرِهَا تَطْوِينِي
 قَدْ تَسَدَّاعَتْ جُودَانُهُ، وَتَهَاوَى فَوْقَ مِحْرَابِهِ غُبَارُ السَّنِينِ

هُوَذَا هَيْكَلِي، فَسَادًا حَبَانِي بَعْدَ طُولِ النَّوَى، وَمَاذَا رَأَيْتُ؟
 تَعَبْتُ فِيهِ ذَكْرِيَّاقَ فَنَسَامْتُ وَإِذَا شَسَاءَ هَبْزَهَا لِأَيِّسْتُ
 فَتَلَمَّسْتُ فِي دُجَاهِ مَسْكَانِي ثُمَّ أَشْعَلْتُ شَمْعِي.. وَبَكَيْتُ^(١٦)

وقد تحررنا القناعة من هذه القصيدة بمقطع البدء ومقطع الختام، لأن أولهما يرصد حركة التحول الشئشي للظاهرة، على حين يتعقب الأخير هذه الحركة في حنايا النفس ومسارب الذكريات، ففي البداية يعود الشاعر إلى هيكله هاتفا به مشيرا إليه فيما يشبه جذل الغريق بطوق النجاة: «هوَذَا هَيْكَلِي!!»، ولكن الموقف لا يلبث أن ينقلب من أساسه، حين لا يجد الشاعر من مظاهر الجمال والجلال ما كان يسهره، ثم يشتد أثر المفارقة بين المتوقع والواقع حين يجتمع إلى اقتقاد الروعة انهيار البنيان وتداعى الجدران وتصدع «المحراب»، ولكي نكون على وعى تام بما يمثلها هذا «المحراب» من قيمة إيحائية، ينبغي أن نتذكر إلحاق الرومانسيين على المعنى القدسي للمشاعر، كما ينبغي ألا ننسى أن بيت المطلع قد قرن منذ البدء بين الهيكل والصلاة.

ورغم ضالة المحصول الشعري في التعبير «بغبار السنين»، فإنه ينقلنا مرة أخرى إلى معنى الزمن باعتباره سر فجعية الشاعر في هيكله الحبيب، ومع أنه يبدأ المقطع الأخير بنفس الاستهلال الإشاري الذي بدأ به المقطع الأول، فشتان ما بين البدايتين، لأن ثانيتهما تحمل نبرة النواح المزوج بالدهشة والاستنكار، ويعمق أثر هذا الاستنكار حين يقترن بدلالة التكرار الاستفهامي: «ماذا حبان، ماذا رأيت»، ولاشك أن هذا التكرار لم يأت عبثا، لأن استنكار التغير

في الهيكل الخارجى مدرجة لتغير مماثل في الهيكل الداخلى، فها هى الذكريات الحبلى بالحنين تتعب ثم ترقد هامة جامدة، وحتى لو كان بإمكان الطفل الحائل تحريكها فليست بالشاعر - إزاء منطق الفناء - رغبة، ومن ثم يسترخى في استسلام اليأس، متلمسا ركنه القصى بين أنقاض الهيكل الداجى، تاركا لدموعه، ولذبالة فنه الوانية، مهمة الإيجاء ببقية عناصر اللوحة، وكأننا منها لسنا بإزاء أحجار وأنقاض، بل نحن أمام طلل الماضى وهيكل الذكريات.

٤

ولعله قد اتضح من ذلك أن الشاعر الحديث لم يقتصر على التطوير النوعى لوظيفة المقدمة باستغلال عناصرها التراثية استغلالا إيحائيا، بل إنه مضى إلى أبعد من هذا حين جعل من هذه العناصر - كلها أو بعضها - قوالب كاملة للتجارب الشعرية، وفي تلك الحالة يصبح ما كان مجرد فلذة جزئية في المقدمة، إطارا للتجربة برمتها، كما يغدو هذا الإطار ذاته منفذا لإشعاعات نفسية ووجدانية بالغة العمق والتعقيد.

إن الوقوف على ديار الأحبة واستنطاق الأطلال لا يبدو أن يكون - كما أشرنا - رقعة محدودة في نسيج المقدمة التقليدية، ولكننا نرى هذه الرقعة ترحب وتنداح حتى تستغرق قصائد بجملتها من شعر أبى ريشة، كما نراها تحظى بنفس الرحابة والامتداد في بعض القصائد المبكرة للشاعر صلاح عبد الصبور، وعلى وجه التحديد في قصيدته «الأطلال»^(١٧)، حيث تقوم الأطلال في صدر كل مقطع من مقاطع القصيدة بوظيفة النغمة الترددية التى تسرى عبر انتقالات التجربة وتصل ما بينها، مع تلوينات أدائية تتجلى بها هذه الأطلال كل مرة في ثوب تصويرى جديد، فتارة هى تلّ من الورد الممزق المخضّل بدموع الشاعر، وتارة أخرى هى مرتع لسود من الجن لهم فحيح الأفاعى، وثالثة هى فجر

طفلى معتل، أو بلبل ينوح دون جناح، ولكنها في كل تجلياتها التعبيرية تشفّ عن أسى دفين، وتوحى عبر تداعياتها من الصور والرموز بأن هذه الأطلال ليست في تحولات الرؤية الشعرية إلا «نهاية الآمال».

وللشاعر إبراهيم ناجى - بخاصة - تنوعات عديدة على هذا الوتر، ليس فقط لأنه يتخذ من الأطلال عنواناً لقصيدتين ذائعتين من شعره^(١٨)، وليس أيضاً لأنه يخاطب «دار هند»^(١٩)، طالباً منها الكلام وراجياً لها السلامة، على طريقة عنتره في نداء «دار عبلة» وتحيتها، بل لأنه - قبل ذلك وبعده - يمتاح رؤاه من معين طللٍ وإن لم يصرّح به، ثم يعالج هذه الرؤى من منظور طللٍ يتسرّب عبر أعصاب القصيدة فلا تكاد تلمسه رغم وجوده، ولناخذ مثلاً على ذلك قصيدته «العودة»، فمع التسليم بما في نسيج هذه القصيدة من حواشي وخيوط تصل ما بينها وبين تقاليد القصيدة العربية، فإن الاكتفاء من العودة بمداولها المباشر، والقناعة من تجربة الشاعر بأنه قد عاد «إلى دار أحباب له فوجدوها قد تغير حالها»، كما تقول اللافتة الملصقة بصدر القصيدة، هو ضرب من التناول لا يعين على استيعاب كل عطاء القصيدة، فضلاً عن أنه يعطل التقويم الصحيح لها، باعتبارها تطوراً للتقاليد، بقدر ما هي تجاوز لها.

أما أنها تطور للتقاليد الطللية، فلأنها تمزجها بضروب من الأداء التصويرى لا تخلو من جدّة، منها ما يوحى بصبغة القداسة التي يضيفها الرومانسيون على العواطف البشرية بكل ما تستدعيه هذه القداسة من صور الطواف والصلاة والسجود والعبادة:

هذه السكبةُ كنّا طائفيها والمصلّين صباحاً ومساءً
كم سجدنا وعبدنا الحسن فيها كيف بالله رجّعنا غرباء!؟

ومنها إحياء الجوامد والتماس المفارقة في مسلكها. الإنسانى المفترض بين
الماضى والحاضر:

أنكرتنا، وهى كانت إن رأتنا يضحك النور إلينا من بعيد

وأما أن هذه التنوعات الأدائية تقتضى بالضرورة تجاوز المنطوق اللفظي إلى مفهوم إيحائي يتدسس في كل شرايين القصيدة فلا تستوعبه النظرة القانعة، فلأن «العودة» ذاتها تكتسب في القصيدة معنى الرجعة إلى الماضي تارة، والفرار من الحنة تارة أخرى، والعبور من مشاعر المطاردة والاعتراب والنفي إلى حيث يكون الائتناس والألفة والقرار تارة ثالثة، أو لنقل إنها - في التحليل الأخير - تشي بكل هذه الدلالات مجتمعة :

وعلى بابك ألقى جعبي
فبك كف الله عني غربي
وطني أنبت، ولكني طريد
فإذا عذت فللنجوى أعوذ
كفريب أب من دار المبحن
ورسا رخلي على أرض الوطن
أبدى النني في عالم يؤسى
ثم أمضي بعد ما أفرغ كأسى^(٢٠)

أتراها إذن عودة إلى «دار الأحباب»، أم أنها إياب إلى السكينة المفقودة، وخلود إلى الأحلام الموهودة والذكريات الغاربة؟

٥

ولم يقتصر أمر شعرنا الحديث على استلهاام الأطلال أو استغلالها إطارا عاما للتجربة، فقد كانت الرحلة - كذلك - موروثا افتتاحيا تعددت طرائق الشعراء في إعادة تشكيله وتوظيفه فنيا، ويبدو أن هذه «الإعادة» كانت تتم في مطالع النهضة الأدبية على نحو لا يخلو من التسطيح والمباشرة، بل والسذاجة - أحيانا - في فهم فلسفة التجديد ووسائله، وقد روى أحد المستعربين الذين حضروا مؤتمرا للدراسات الشرقية عقد في «فيينا» مع بدايات هذا القرن، كيف وقف شاعر عربي ليزجي التحية إلى المؤتمرين فإذا به في مستهل قصيدته ينفق أبياتا طوالا في وصف رحلته من القاهرة، والدموع الغزيرة التي سفحها فوق آثار

الخيام المهجورة، والرسوم العافية، ثم كيف قطع الفلاة المخوفة فوق بعير سريع واسع الخطوات ليصل إلى « فينا » ويمدح أولى الأمر بها!!^(٢١). غير أن هذه المباشرة في استغلال عنصر الرحلة سرعان ما تتوارى جزئيا، وبدرجات متفاوتة، على أقلام الأجيال اللاحقة من الشعراء، وبخاصة أولئك الذين انتحى تجاربهم منحى رومانتيكيا أو رمزيا يصعب معه الوقوف عند القيم الفنية الأولى لهذا العنصر، عنيينا بهذه القيم الأولى ما كانت تتسم به الرحلة من مواضعة في الشكل الذى تصوّر به، ومن محدودية في دلالتها على حركة المكان.

لقد رأينا من قبل كيف خرج محمود حسن إسماعيل على بعض أعراف هذه المواضعة حين قرن بين الرحلة والمعاناة الإبداعية، ولكن من يطالع رحلة « الملاح التائه » لعلى محمود طه^(٢٢) لن يفجأ - فقط - انهيار تلك المواضعة الشكلية، من حيث اعتماد الشاعر على بدائل تصويرية ينهض فيها البحر بما كانت تنهض به الصحراء، وتمثل فيها السفينة ما كانت تمثله الناقة، ويقوم فيها الملاح بما كان يقوم به حادى الركب أو سائق الأظعان، بل انه سيدهش - فوق ذلك - لأن الرحلة لم تعد حركة في المكان فحسب، بل غدت حركة في الزمان ، في الماضى والحاضر والآق، في وعى المبدع وتحولات مشاعره. لنقرأ من هذه القصيدة :

أَيُّهَا الْمَلَّاحُ قُمْ وَاطْوِ الشَّرَاعَا	لَمْ نَطْوِ لَجَّةَ اللَّيْلِ سِرَاعَا
جَدَّفَ الْآنَ بِنَا فِي هِينَةٍ	وَبُجْهَةِ الشَّاطِئِ سِيرًا وَاتِّبَاعَا
فَغَدَا يَا صَاحِبِي تَأْخُذُنَا	مَوْجَةُ الْأَيَّامِ قَذْفًا وَانْدِفَاعَا
عَبْنَا تَقْفُو خُطَى الْمَاضَى الَّذِي	خِلْتِ أَنَّ الْبَحْرَ وَارَاهُ ابْتِلَاعَا

فرموز الرحلة في هذه الصورة متغيرة، وإن كانت وظائفها تبدل لأول وهلة ثابتة :

الصحراء = البحر ← المجال، الناقة = الشراع (السفينة) ← الأداة،

الحادى = الملاح ← العلاقة. ولكننا نعلم أن التغير فى علاقات الرمز اللغوى وارتباطاته السياقية يتزامن - طردا وعكسا - مع التغير فى دلالة الوظيفة، وهكذا فإن اقتران اللجة بالليل، واقتران الموجة بالأيام، وجعل الماضى موضوعا للاقتفاء، سرعان ما ينتج بالرحلة أحداثا دلالية جديدة، فهى حركة فى الزمان، ثم هى حركة تتجاذب «الملاح» - أو الشاعر - فى اتجاهين متعارضين تماما، الأيام تقذف به إلى الأمام، والماضى يشده إلى الخلف شدا عبثيا لا نهاية له ولا ثمرة فيه، فقد ابتلعه - نعى الماضى - خضم الزمن، مثلما سيبتلع اليوم والغد، والحاضر والآق، فى دورة أبدية لا تنفذ إلا بنفاد العمر:

ودّعِ الليلة تمضى، إنها لم تكن أول ما ولى وضاعا
سوف يبدو الفجرُ فى آثارها ثم يمضى، ودوّالْيُكَ تباعا

ودلالة التعاقب والحتمية التى تنتجها حركة الزمن فى هذه الصورة وسابقاتها لا تصدر على ما سواها من دلالات يملها تطوّر السياق، لأن تعدد الدلالة - أو تولّدّها - من أبرز ما أّسم به توظيف الرحلة فى الشعر الحديث، ومن ثم لا نعجب حين نرى القصيدة فى شطرها الأخير تتحول من الرحلة بحسبانها حركة فى الزمن، إلى الرحلة باعتبارها حركة فى النفس، وصراعا فى العاطفة، وتجديفا فى أمواج المشاعر الغلابة:

أُدرِك النَّاءُ فى بحر الهوى قبل أن يَقْتُلْهُ الموجُ صِراعَا

فاجعل البحر أمانا حوله واملأ السهل سلاما واليَفْعا

وقد الفُلك إلى بر الرضى وانشر الحُبَّ على الفُلك شِراعَا (٢٣)

وقد اجتزأنا هذه الأبيات الثلاثة التى تتجه فيها صيغ الطلب إلى «الحبيب المهاجر»، لا لضيق المقام فحسب، بل لأن كلاً منها يمثل محورا تلتئم حوله

وتغذيه مجموعة من الأبيات، ثم لأن كلا منها يمثل نقطة انتقال في تحولات تلك الرحلة المجازية، في أولها نسمع استغاثة الغريق الضال لا ينشد سوى النجاة، وفي ثانيها لا يقنع بالنجاة حتى يقرنها بطلب الأمان الشامل والسلام المطلق، أما ثالثها فيختم القصيدة بنبرة تفاؤل تختلف عن نبرة المطلع وتكملها في الوقت ذاته، فهي تختلف عنها من حيث إن نبرة المطلع عبثية جهمة ترضي من اقتفاء الماضي بالاياب، وتكتفي من الرحلة بطى الشراع، على حين تنشر نبرة الختام شراع الحب، لتبلغ برحلة العاطفة الى غايتها من الرضا، ثم هي تكملها لأنها تمثل عزاء الشاعر عن إخفاقه في التصدي لتدفق الزمن، والبديل الذى يتشبث به إزاء عجزه عن استعادة ما فات.

وقد يلجأ الشاعر المعاصر إلى نفي منطوق الرحلة - مثلما نفي منطوق الطلل - وإهمال حواشيتها مع استبقاء دلالتها، فتتحول إلى معنى داخلي لا تبصر منه في ظاهر القصيدة سوى ما تقتضيه الرحلة عادة من عناء الكشف ولذة المخاطرة، وفي تلك الحالة يتجاوز دورها دور البديل المجازي، إلى حيث تصبح ضرباً من التصور الفنى، وطريقة للبناء بروح الموروث لا بنصه، وربما اقترن ذلك بمجهود خاص من الشاعر فى الربط إيحائياً بين لازم الرحلة ولازم التجربة الشعرية، فتغدو الأولى رمزا لما فى الثانية من طموح إلى الحقيقة أو المطلق أو المجهول، وسعى دءوب إلى تعقب المخاطرة الشعرية ومراوغتها حتى تسكن إلى مكانها فى القصيدة، ومن هذا القبيل قصيدة «الرحلة»^(٢٤) للشاعر صلاح عبد الصبور، وفيها تتجلى الرؤية الإبداعية أشكالا متحركة وعرائس حية، يقصيا ويدنياها، ويجمعها ويفرقها، ويبصرها ويكاد يلمسها، حتى إذا اقتربت منها يده لم تقبض إلا على دمي جامدة لا حياة فيها:

الصَبْحُ يَذْرُجُ فى طُفُولته والليل يُجْبُو حَبْو مُهْزَمِ
والبَذْرُ لَمْ يَفُوقْ قَـرِينَتَا أَسْتَارَ أَوْتِه، ولم أَنَمِ

نحن هنا إزاء رحلة الليل، تلك الخيمة السحرية التي طالما استراح بكنفها الشعراء، والتي أثرها الشاعر نفسه بعدد غير قليل من قصائده^(٢٥)، ولكنها رحلة لا تفضي إلى غايتها في أسر، ولا تتعاقب خطواتها إلا عبر مخاض بطيء توحى به الدلالة الحركية الوثيدة للأفعال: «يدير، يحب، ألم»، ثم هي رحلة تتواكب معها وتقترب بها رحلة أخرى أشد منها خصوصية، نعني رحلة المبدع داخل تجربته، وقد أومات إليها دلالة النقي في ختام البيت الثاني، ولكنها ستحظى بامتداداتها التشكيلية في الأبيات التالية:

وَصَدَى لَمَّال يُعَاودُنِي	وَحَفِيفٌ مُوسِيقٍ مِنَ السَّدَمِ
وَرَوْى أَنْفَرَهَا وَأَقْطَفَهَا	وَالْمَهَا، وَيَذَرَهَا سَأْمِي
وعرائس تختال في حلمي	بين الدفوف وضجة النغم
وأطل مأخوذا فتبسّم لي	تيجانها، ويهزّني ضرمي
قمي تنكّر لي مسالكها	من بعد ألفى روعة القمم
يا رحلة المعنى على خلدي	قرى بجدي، عانق عدى

وطابع الحركة هو أظهر ما تلتقطه عين قارئ القصيدة، وهي حركة تومئ إلى الرحلة ولا تسميها، باستثناء تلك الإشارة العابرة إلى «رحلة المعنى»، ثم هي حركة تستعين بالصوت والصورة، باعتبارهما أبرز وسائل الأداء الشعري، ففي البداية نسمع حركة الصوت غائمة رجراجة يوحى بها «صدى الموال» و«حفيف الموسيقى»، وكلاهما صوت لا تخوم، له، ثم سرعان ما تتحول إلى حركة منظورة تجسدها «الرؤى» تارة و«عرائس الحلم» تارة أخرى، وفي الحالتين لا تتم هذه الحركة المنظورة في تلقائية واستسلام، بل هي رهينة معاودة دائمة، ومناوشة جدلية لا تنقطع. بين الشاعر وفلذات ابداعه، يطرد منها ويستبق، ويضمّ وي طرح، وتلوح لبصيرته بين ايقاع النغم مزهوة مبتسمة، فيهزه إليها الشوق ويدفعه الحنين، ولكنه لا يلبث أن يفجع بالمفارقة بين الوهم والتجربة، بين ما توقعه وما وجدته، بين العرائس والدمى، بين الضرم والبرودة، بين القمم

التي طالما صاحبها وألف روعة الرحيل اليها، والدروب التي أنكرته وتوَعَّرت عليه.

ومثل هذه المفارقة من أشدَّ الهموم إلحاحا على وجدان الشاعر المعاصر، فكثيرا ما يجد المبدع نفسه في حالة حصار مبعثه عدم التطابق بين القصيدة بالقوة والقصيدة بالفعل، بين ما يراد قوله وما يقال، ومن قبل استشعر، «ت. س. اليوت» مرارة هذه المفارقة حين كتب: «لم يتعلم المرء إلا انتقاء خير الكلام، للشئ الذي لم تعد ثمة ضرورة لقوله، أو بالطريقة التي لم يعد ميالا لقوله بها»^(٢٦). ويعنى ذلك أن كل مغامرة يعانيها الشاعر مع لغته رهينة بظروفها، إذ يتعين عليه في كل تجربة شعرية جديدة أن يرحل في فيافي الكلمات بحثا عن زاد يوائمها، وما قاله «اليوت» صراحة وتقريراً، قاله صلاح عبد الصبور بالصورة والحركة والإيماءة، فهو لم يلجأ إلى البوح بمدلول رحلته إلا عند النهاية، وهو يسلك إلى هذه النهاية نفس الطريق الدراماتيكي الذي سلكه في البداية، فنحن هنا - مثلما كنا هناك - ازاء نسق من الصور التي تصدرها أفعال تتم عن توتر الحركة وترددها: أنفَرها - أقطفها، ألَمها - يذرّها، أو تشي باطراد الحركة وتعاقبها: تختال، أطلّ، يهزف، ترودها، وهذا النسق الحركي هو الذي يحدد تحولات الصورة وتشكيلاتها، منذ كانت حفيفا موسيقيا مبهما، إلى حيث تصبح رؤيا، ثم إلى حيث تغدو كيانا مفعما بالألق والزهو والحياة، حتى تصير بالتجريب والممارسة إلى دمية باردة لا نبض فيها ولا حرارة، ولا ريب أن هذه التجولات - على مستوى الصورة كفيلة بأن توحى بتحولات مماثلة - على مستوى رحلة المعنى الشعري وانتقالاته عبر العملية الإبداعية.

وأخيراً، يقف الشاعر المعاصر وقفة خاصة عند مآثور النسيب في المقدمة التراثية، ولكن هذه الوقفة الخاصة تحتاج عند المعالجة النقدية إلى مزيد من الحذر، ذلك أن الصورة الغزلية الحديثة - مثلها في ذلك مثل الصورة الشعرية بعامة - قد تحطت إطار الرصد الحسى لمظاهر الجمال الأنثوى، إلى حيث غدت حالة نفسية حقيقية، تبدأ من الواقع ولكنها لا تنسخه، وتستمد منه مفرداتها، ولكن لتعيد تشكيلها في علاقات وأنساق ذاتية محضة، ومن ثم تنهار تلك الثنائية المفروضة بين الشاعر وعالمه، ليحل محلها تفاعل حميم بين الذات والموضوع، وتتوارى الارتباطات المنطقية لعناصر الصورة، لتصبح بقوة الحدس منفذا لإيجاءات نفسية وفكرية رحبية المدى.

لقد طالما تغنى شاعرنا القديم في مقدماته بالعيون الحور والأطراف الساجية والأهداب المكحولة، فانظر كيف تحولت العيون على قلم نزار قباني إلى عالم من الرؤى والأخيلة الثرة، إلى موسم من الخصب والكروم والخضرة، إلى رحلة في المدى الأزرق تطويه وتنشره بلا شواطئ وبلا حدود:

ونظرتُ في عيني محدثتي والمدَّ يَسطويني وينشُرني
فإذا الكروم هناك عارشة وإذا القُلُوع الخضر تَحملني
هَذي بِحَارَ كُنْتُ أَجهلها لا بَرَّ بعد اليوم يَأسفني

تَاهَتْ بعينيها، وما علمتُ أتى عَبدتُ بعينها وطني^(٢٧)

وربما لم تخل الصورة في البيت الأخير من مباشرة، فهي قد أحالت من الخاص إلى العام، ومن الجزئ إلى الكلّي، ومن العيون إلى الوطن، دون أن يكون لهذه النقلة مرشحاتها أو امتداداتها في بقية عناصر البناء، ورغم ذلك

فهي نقلة لا تخلو - أيضا - من دلالة، لأنها تلمح تلك الصلة العريقة بين المكان والإنسان؛ فقديمًا كانت الديار تذكّر ساكنيها، وكان ارتباط الشاعر بالمكان وجها من وجوه علاقته بالماضي، وحديثًا تنعكس العلاقة مع بقاء أطرافها، فيضحى التفكير بالحبيبة ضربًا من التفكير بالوطن، وتغدو الملاحاة في عينيها رحلة عبر آماذ الأرض الأمّ بحقوقها وبيادرها وكرومها ونخيلها وأنهارها.

صحيح أن العلاقة بين الطرفين (المثير - المثار، الحبيبة - الوطن) قد لا تكون في كل الحالات بنفس الدرجة من الوضوح التي لمخناها عند نزار، بيد أن تظليل الصورة ودقة بنائها لا يعتبر ذريعة للالتفاف حولها والهرب منها، بقدر ما هو دعوة لمصافحتها من جديد، ومعاودتها بالقراءة التي تعافى بدلا من أن تستسلم، بغية اكتشاف مَادَقٍّ من بنائها، واستنباط ما خفى من إيماءاتها. دعنا نقرأ هذه الأبيات الذائعة من مفتاح «أنشودة المطر» لبدر شاكر السياب:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر
أو شُرفتَان راح ينأى عنها القمر
عيناك حين تبسمان تُورق الكروم
وترقص الأضواء كالأقمار في نهر
يرجّه المجداف وهنا ساعة السحر
كأنما تنبض في غورييها النجوم.
وتغرقان في ضباب من أسى شفيف
كالبحر سرح اليدين فوقه المساء
دفّ الشتاء فيه وارتعاشة الخريف
والموت وال ميلاد والظلام والضياء.^(٢٨)

لقد بُذل في تحليل هذه القصيدة وكشف مكنوناتها ما لا يحتاج إلى مزيد من الإضافة، بيد أن كل ما قيل فيها وعنها لم يكن كافيا لبيدّ وهم بعض النقاد الذين أخذوا على هذا المطلع تقليديته، ومحاكاته للمطالع الغزلية القديمة،

بل وانفصاله عضويا عن بقية أجزاء القصيدة، «فالسحر هنا - بتعبيرهم - نقلة جمالية تحيل صورة العينين في الخيال إلى إبداع غابتي نخيل غارقتين في ظل شفق مستحيل». (٢٩).

ولن تغرينا غرابة هذه النظرة بارتداء عباءة من يدافع عن الشاعر وعمله، فذلك مطلب قد تغنى فيه مراجعة القصيدة ذاتها بأكثر مما يغنى أى تفسير، ويكفى أن نشير هنا إلى أن الإطار الكلى للتجربة الشعرية يتجمع بمستوياته الأدائية المختلفة حول «لحظة التجول» بكل ما تعنيه من رهق الخاض وآلام الولادة الجديدة، وقد تدرّجت في تمثيل هذا الخاض والتقاط ملامحه صور القصيدة على تنوع مراحلها البنائية، بدءا من «أنشودة المطر» التي «دغدغت صمت العصافير على الشجر»، ومرورا بالأم التي يرتقب طفلها عودتها بعد الغياب، والبرق التي «تمسح السواحل بالنجوم والمحار»، والمهاجرين الذين «يصارعون بالمجاديف وبالقلوع عواصف الخليج»، ثم انتهاء بهطول المطر، الذي تتخلق من قطراته أجنة الزهر وخلايا الحياة الوليدة.

فإذا قرنا هذا الدّرج الصوريّ إلى أبيات المطلع المشار إليها، أمكن أن نكتشف ما بين الاثنين من علاقة عضوية حميمة، فجملة العناصر التصويرية في هذا المطلع ترجع - رغم ذاتية ما بينها من علاقات - إلى منبع حسّي واحد، هو الطريقة التي تتناسخ بها مظاهر الطبيعة، حيث تتلاقى الأضداد وينبثق النقيض من النقيض، وحيث يختلج الوجود في آن واحد بالخريف والشتاء، والموت والميلاد، والظلام والضياء، وهي عناصر موائمة بذاتها للتجربة الكلية في القصيدة، فوق أنها بنسقتها التعبيرية موحية بقلق التشكّل وإيقاع التغيّر المرتقب: راح ينأى عنها القمر، تورق الكروم، ترقص الأضواء، يرحّج المجداف، تنبض النجوم، تغرقان في ضباب، سرح اليدين فوقه المساء، ارتعاشة الخريف، فإذا مضينا مع الدلالة الجمالية لهذا النسق إلى مداها، أمكن القول بأن ما تحمله هذه الفلذات التركيبية من معنى الميلاد في الظاهرة الطبيعية هو الوجه الآخر

من معنى الميلاد فى الإنسان، كما أن ما يقترن بهذا الميلاد الأخير من توتر واختلاج وغموض، قد وجد معادله الفنى عبر تلك القلذات الحبلى بالظلال والأسرار، فليس محض مصادفة أنها جميعا تأخذ مسارها عبر لون رمادى مبهم، سواء فى الدكنة الخضراء تستغرق هامات النخيل وأوراق الكروم، أو فى غروب القمر، أو اهتزازات الضوء، أو اختلاجات النجوم، أو العيون الغرقى فى شفافية الأسى، وكأننا من كلِّ هاتيك الإشعاعات المراوغة إزاء حدث مازال - بعد - فى طور التلّون ومرحلة التكوين.

وفى هذا الضوء لا تمثل ساعة السحر مجرد «نقلة جمالية» تحيل صورة العينين إلى غابى نخيل، فليس خافيا أنها ترددت فى المطلع مرتين، وأنها فى المرتين لم ترد اعتباطا، بل لأنها احدى لحظات التحول فى مدار الليل والنهار، وهى اللحظة التى يشرق عندها الفجر من أكنة الليل، وينشق النور من تلافيف الظلام، وهى كذلك - بحكم التفاعل بين الرمز والرموز، بين الموضوعى والذاتى - مفترق الطريق بالنسبة لتجربة الميلاد التى توفرت عليها كل صور القصيدة، ومن ثم تحظى «العينان» بقيمة عضوية تتجاوز المؤلف فى المطالع الغزلية التقليدية، وبقيمة إيحائية رمزية تتخطى المباشر والمحدود من مظاهر الجمال الأنثوى، إلى غير المباشر والمحدود من معانى الأرض والوطن.



وتبقى مع نهاية المطاف كلمة، ذلك أن إعادة توظيف المقدمة الشعرية بعناصرها، كلها أو بعضها، وعلى تنوع أشكالها ودلالاتها، ليست فى جوهرها إلا تعبيرا عن حضور التراث فى وجدان الشاعر، وإذا كان هذا الحضور التراثى برهانا على أصالة المبدع وقدرته على استغراق المآثور من تقاليد القول، فإنه لا ينبغى أن يتحول - تحت وطأة الإسراف أو المتابعة السهلة - إلى مجرد واجهة ثقافية تتكىء على الاستعراض أو التراكم أكثر مما تلجأ إلى الاصطفاء والتتمثل، ولنتذكر أن كل مغامرة مع الكلمات هى ضرب من الكشف والريادة، والريادة

انتفاء وتجاوز، ويقدر شفافية الرؤية النقدية للشاعر تجاه العرف الفني المائل، ومهارته في استلهامه والانفعال به، ثم في تخطيه والإضافة إليه، يكون أثره في تأصيل ذلك الانتفاء وتعميق الإحساس به، ولا ريب أن في دقة التوازن بين طرفي هذه المعادلة الصعبة ما يعصم من شبهة الزلل ومظنة التحريف.

المراجع والتعليقات :

(١) انظر :

R.P. Basler, Symbolism and Psychology in Literature, New Brunswick, 1948, P. 17.

(٢) ليس غريبا في هذا المقام ما يقال من أن تقاليد الشعر في التصوير والصياغة يشتد الإحساس بها وتعظم الحاجة إليها حين يشعر المبدع ببعد ما بينه وبين المتلقي، وكأنَّ هذه التقاليد تقوم بتعويض العلاقة المفترضة بينهما : انظر : W.Y.Tindall, The Literary Symbol, New York, 1955, P. 126

(٣) ابن قتيبة : الشعر والشعراء - تصحيح الأستاذ مصطفى السقا - ط ٢ - ص ١٤-١٥. ورغم أنه ليس من همتنا في هذا المقام تعقب النظرات القديمة والحديثة التي طرحت لتفسير مقدمة القصيدة العربية في أطوارها التاريخية، فإن الإنصاف يقتضي أن نشير إلى ما حظى به رأى ابن قتيبة من اجتهادات الباحثين المعاصرين ومناقشاتهم، مؤيدة ومعارضة، وقد أخذ عليه المرحوم الدكتور محمد مندور تلك النظرة التفريرية التي تتناول المسائل من أواخرها ولا تلمحها في تطورها التاريخي؛ «فليس صحيحا أن الشاعر المادح هو الذى فكّر في أن يبدأ بذكر الديار والحبيبة والسفر وما إلى ذلك ليمهد للديح، وإنما هي تقاليد الشعر الجاهلي استمرت حية مهيمنة» (النقد المنهجي عند العرب - القاهرة سنة ١٩٤٨ - ص ٢٩). كما لحظ الدكتور عز الدين إسماعيل ما في تفسير ابن قتيبة من قصور مبعثه اعتبار النسب أداة فنية موجهة إلى المتلقي، على حين أن هذا النسب «يجسم لنا ارتداد الشاعر إلى نفسه وخلوّه إليها، وهو بذلك يعدّ الجزء الذاق للقصيدة» (روح العصر - ط ١ - بيروت سنة ١٩٧٢ - ص ١٧).

ونعتقد - من جانبنا - أن إحدى دلالات الصورة لا تصدر بالضرورة على بقية دلالاتها وإيماءاتها الفنية، فلتعند الدلالة الشعرية أساسه الجمالي الذى سلفت الإشارة إليه، ومن ثم لا نرى تناقضا حقيقيا بين ذاتية المقدمة في علاقتها بالمبدع، وعموميتها من حيث هي تقليد فني يصل الشاعر بموروثه من ناحية، وبنوق الجماعة من ناحية أخرى، ومن هذا المنظور الأخير كان رأى ابن قتيبة، فهو إن أغفل صلة هذا الجزء الذاتى بمبدعه، فلم يتفكر بصلته بالمتلقي، وعذيره في ذلك أنه كان يرصد المقدمة في القرن الثالث الهجري، أى بعد أن أصبحت أقرب إلى الاصطلاحات الفنية.

(٤) محمود حسن إسماعيل : نار وأصفاد - مكتبة الأنجلو المصرية - ص ٤٣.

(٥) انظر تعليقا على هذه القصيدة. لكاتب هذه السطور في : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر - ط ٢ - دار المعارف سنة ١٩٧٨ - ص ١١٠.

(٦) نشر دار الطليعة - بيروت سنة ١٩٦١م.

(٧) نار وأصفاد - ص ٧٨.

(٨) انظر : الدكتور مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة - دار المعارف سنة ١٩٥١ - ص ٨٣، ولزبد من التفصيل في نظرية بودلير يراجع كتاب «الرمز والرمزية» السابق الذكر - ص ١٠٦ - ١٠٧.

(٩) نار وأصفاد - ص ١٥٩ - ١٦٠.

(١٠) أرسطو : الخطابة - ترجمة وتقديم وشرح الدكتور عبد الرحمن بدوي - بغداد سنة ١٩٨٠ - ص ٢٣٧.

(١١) ديوان عمر أبو ريشة - المجلد الأول - الطبعة الأولى - دار العودة - بيروت سنة ١٩٧١ - ص ٥٣٧ وما بعدها.

- (١٢) إيليا الحاوي : عمر أبو ريشة - ط ٢ - دار الكتاب اللبناني - بيروت سنة ١٩٨٠ - ص ٦٥-٦٦.
- (١٣) أنظر قصيدة «أوغاريت» - ديوان عمر أبو ريشة - المجلد الأول - ص ١١٨.
- (١٤) قصيدة «طلل» - المصدر السابق - ص ١٢٥.
- (١٥) السابق - ص ١١٩-١٢٠.
- (١٦) السابق - ص ١٨٧-١٨٩.
- (١٧) الناس في بلادى - الطبعة الثانية - دار الآداب - بيروت سنة ١٩٦٥ - ص ٦٧ وما بعدها.
- (١٨) أنظر قصيدتي : أطلال، الأطلال - ديوان ناجى، طبع دار المعارف سنة ١٩٦١، ص ٢٥٨ - ص ٣٤١.
- (١٩) قصيدة «يا دار هند» - المصدر السابق ص ٢٧٣.
- (٢٠) المصدر نفسه - ص ٣٩-٤٠.
- (٢١) L.J.Kratshkovsky, Selected Works, vol II, P. 252.
- (٢٢) تتكرر صورة الرحلة البحرية في شعره لدرجة تلفت النظر، وتكتسى في بعض الأحيان دلالات مجازية عميقة الأثر. انظر له - بالإضافة إلى القصيدة المذكورة - قصيدتي : منها، إليها - ديوان على محمود طه - دار العودة - بيروت سنة ١٩٧٢ ص ٥٩٥، ٦٠٢.
- (٢٣) المصدر السابق - ص ٣٤-٣٧.
- (٢٤) صلاح عبد الصبور - الناس في بلادى - ص ٥٨-٥٩.
- (٢٥) انظر له - على سبيل المثال لا الحصر - «رحلة في الليل» - المصدر السابق - ص ٥ وما بعدها، «أغنية الليل» - أحلام الفارس القديم - ط ١ - دار الآداب - بيروت سنة ١٩٦٤ - ص ٢٠ وما بعدها.
- (٢٦) م.ل. روزنتال - شعراء المدرسة الحديثة - ترجمة جميل الحسنى - بيروت سنة ١٩٦٣ - ص ١٤٣.
- (٢٧) نزار قباني : الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١ - منشورات نزار قباني - بيروت - ص ٢٩٣-٢٩٤.
- (٢٨) بدر شاكر السياب : أنشودة المطر - دار مجلة شعر - بيروت سنة ١٩٦٠ - ص ١٦٠.

المبحث الخامس

الشعر بالصورة

التشكيل بالصورة*

نماذج من محمود حسن إسماعيل

[وما أنا إلا شعاع غريب - تألق بين جفون الضباب
توهج حتى بكاه الرماد وأغنى، فجنى عليه السحاب
«أين المفر»]

١

كان يترنم بهذين البيتين وكنا نستمع إليه في انبهار... خطوات النسيم
الوانى تسحب أذيالها على صفحة «بردى» الهادئة في أمسية من أمسيات خريف
١٩٦٠م، وأشعة الغروب تمتد وتمتد حتى تغرق في قاع النهر، ونبرات صوته
العميق الأجلح تعلو ثم تتلاشى في مزيج من الهمس والكشف، فلم يكن الألق
المتوهج قد أغنى بعد، وإن كانت الغفوة منه على قيد ذراع، ولم تكن ضفافه
المرفأ الأخير قد لاحت لناظره، وإن كانت منه قاب قوسين أو أدنى. كان
الشاعر ما يزال يحس فسحة الأمل وخصوبة العطاء وقدرة التجدد، بل كان
يردد على آذان جلسائه أحياناً تلك العبارة التي لا تخلو من روح الشعر وإن لم
يقصد بها قائلها شعراً: «إن في صدري غابات لم تطأها حتى الآن قدم»^١

والحق أن هذا البوح - على إيجازه - يستقطب جملة من محاور التجربة
الإبداعية لدى الشاعر الراحل محمود حسن إسماعيل، فهذا الوتر الفذ الذي رُقَّ
بأعذب الأغنيات للكوخ والأرض والنيل، وصاغ في إنسان مصر وهوائها ونباتها
وكل ذرة من ذرات تراها أجمل التراتيل، وتدسس في سراديب النفس البشرية

* نشرت هذه الدراسة بمجلة الثقافة - القاهرة - يونيو سنة ١٩٧٧م.

ودروها حتى وقف منها على مشارف السر الأعظم ينجيه ويحترق بناره المقدسة، هذا الشاعر الذى أثرى وجودنا المنظوم ما يربو على الأربعين عاما، لم يكف لحظة من لحظات عطائه الفنى عن استشعار ما يستشعره الفنان الأصل من طموح إلى قول ما لم يُقل، من نزوع إلى التخلق والانبعاث مع كل دورة من دورات الزمن، من شغف بالمطلق، وارتحال وراء الآق، وقدرة على التجدد لا تقتصر على مجرد الرغبة فى المتغير والمستطرف من أشكال التجربة الشعرية، بل تتجاوزهما إلى حد المواءمة بين تجدد الكيان الإنسانى الخالق والكيان الفنى المخلوق، فتحس من «جديده» أنك بإزاء شعر يتنفسه مبدعه أكثر مما يصطنعه، وتشعر أنك أمام «شئ» يحياه صاحبه أكثر مما يعبر به :

شئ يتحرك بالأبد
كريع يخلق من جسد
عُمراً يتجدد كل غد
يتخلّى عن هيكل أمسى
ويدبّ بآخر فى نفسى
ويصبّ كراها فى رُفس
حفرة الشهقة للماضى^(١).

إن هذا التجدد، أو لنقل هذا التناسخ الشعورى والفنى، يمثل الملمح الأساسى بين ملامح الوجه الفنى للشاعر الراحل، وهو ملمح يحظى بهذه الأهمية لا لمجرد إسهامه فى تشكيل صور الشاعر وأبنيته بحيث تحمل باستمرار طابع التمرد على النفس والرفض لما قيل والحلم بما لم يزل فى رحم المستقبل الفنى جنينا لم يتخلق بعد، بل لأنه - أيضا - يكاد يسلك حبات نتاج الشاعر على امتداد عمره الفنى، بدءاً بديوانه «أغاني السكوخ» الصادر فى يناير ١٩٣٥م، ومرورا بديوانه «أين المضر» الصادر فى ديسمبر ١٩٤٧م، والذي يمكن اعتباره منعظا بارزا فى حياة الشاعر الإبداعية، حيث

تشرع رؤياه في التحول من المزاجية بين المحسوس والمطلق في تشكيل التجربة، إلى تصفية هذا المحسوس وتجريده وتنقيته من تخوم المادة وأوشابها، ثم انتهاء بأغزر موجات عطائه المنظوم وأوضحها دلالة على معالم طريقه الفني، بعد أن اكتملت حدود هذا الطريق أو أصبحت أقرب ما تكون إلى الاكتمال، عنيانا ديوانه «قاب قوسين» الصادر ١٩٦٤م، حيث تضحى مغامرة الشاعر في «مجاهل الضمير» وفي «قاع الصدور» بديلا لتجاربه في مطارح الطبيعة المحسوسة، وحيث ينبثق من إحساسه البشري الخاص بوشك النهاية ونذر الخريف الزاحفة، إحساس فني تصويري «بإقتراب النور» و«انطلاق الهدير» ودنو لحظة «الوصول» إلى السر الذي أصبح «على قيد ذراع». ولا ريب أن هذا الجدل الخلاق بين الشاعر في فطرتها، والصورة الشعرية في أشكالها البنائية المصقولة، يوحي بأن مسيرة الشاعر الفنية قد وصلت - في هذه المرحلة - إلى درجة من الإطلاق والتجريد، يستشف فيها النقيض من النقيض.

والحق أن هذا التطور الذي أفضت إليه تجارب الشاعر في نطاق الرؤيا وأشكالها التصويرية لم يحدث بغتة، ولم يكن ليُلحظ بنفس القدر من الوضوح والاكتمال في أول دواوينه؛ فرغم أن هذا الديوان - أغاني الكوخ - قد أحدث دويا أدبيا عاليا حين ظهرت الطبعة الأولى منه في أواسط الثلاثينيات، فإن الجديد فيه لم يتجاوز ما يبهر المتلقى حين يطالع ديوانا يكاد يتخصص بمجمله في رصد طبيعة الريف المصري بشتى عناصره ومظاهره ومكوناته، من «زهرة القطن» إلى «حاملة الجرّة»، إلى «القرية الهاجعة»، إلى «الساقية»، هذا على حين كانت الكثرة الكثيرة من الأعمال الشعرية قبله مزيجا متنوع الأخطا والألوان، من المدائح والمراثي والفخریات والوصفيات، لا تلمّ شتاتها وشيجة موضوعية أو مجال وجداني واحد.

على أن الجودة في ربط الديوان بمجال موضوعي ووجداني واحد، لا تنفى

أن الفلسفة الجمالية التي تحكم شعر الطبيعة فيه لم تكد تتجاوز العرف
الفنى السائد فى تلك الحقبة، وهى فلسفة تتكى على تراث الرومانتيكية
المصرية فى تأصيل علاقة الشاعر بالطبيعة، وتصدر عن نظرة قريبة من تلك
التي صدرت عنها فيالق من جماعة «أبوللو» فى تشكيل الصورة الشعرية
ونائها على المزج بين المحسوس والمعنوى، وتبادل معطيات الحواس،
والتجسيد، والتشخيص، وجميعها وسائل تشى بجهد الشاعر - عند هذه
المرحلة - فى تعميق صلة واقع المادة بواقع الشعور، ولكنها صلة لم تبلغ
بعد حد الامتزاج الكامل بينهما، بحيث تتحول الواقعة المادية إلى حالة نفسية
خالصة، وبحيث تتحول الطبيعة الصامتة إلى «غابات من الرموز» كتلك التي
كان يتحدث عنها الشاعر الفرنسى «شارل بودلير»، بل ما يزال شاعرنا هنا فى
مواجهة الظاهرة الطبيعية، وما يزال المحسوس والمجرد لديه فى وضع اقتران
ينهض على الثنائية أكثر مما ينهض على الوحدة، يقابل كل منها الآخر وقد
يلامسه ويخلع عليه بعض أصباغه، ولكنه - مع ذلك - يظل محتفظا بكيونته
واستقلاله، فتحس فى النهاية أنك أمام نمط من النوستالجيا *nostalgia*
الرومانتيكية الأسيانة، على أحد طرفيها يقف الشاعر باحثا عن نفسه وعن
لحظات طفولته وشبابه بين مهاد وطنه الأخضر، وعلى الطرف الآخر يتمثل
ذلك «الحنين الدائب إلى تلك الحياة الهادئة بين الحقول المصرية الممرعة،
والقرى النائمة على ضفاف النيل»^(٢).

بيد أن الحنين إلى تلك الجنة الريفية الموعودة، واللواذ برباها وأزهارها،
ونخيلها وأطياريها، لا يعنى التسليم المطلق بكل قيمها الوضعية، فحتى هذه
الحقبة كان الفلاح المصرى - ركيزة هذه الجنة وطريدها فى الوقت ذاته -
يعانى من القهر والظنك والمذلة والحرمان ما يشوّه صورة هذا المهرب
المثالى الذى يفر إليه الشاعر، ومن ثم تمتزج مشاعر القربى بينه وبين الطبيعة
الريفية بمشاعر الغربة، وينصهر لديه الحنين والتمرد فى بوتقة إبداعية واحدة،

ولكنه تمرد من يرى الظاهرة وينفعل بها، أكثر مما هو تمرد من يدرك ويحلل ويربط الظاهرة بأسبابها الأولى، تمرد شاعر متوفز الحواس يقنع فيما يلاحظه بالدمعة الجائرة والتعاطف الملتاع والأسى الرومانتيكى الشجى:

والبائس الفلاح في رُكنه عُريانُ يشكو ضنكه خائرُ
شالتُ بزرع النيل أكتافهُ وما رعاه البلد الفادر
لَهَا بزيف الغرب في مُذنه والريف من أوجاعه حائر
بَعَثِرَ عليه الدمع ما صفقت في قلبك الألمان يا شاعر
وأحرق له الأجفان ما مسّها برّج الأسى والحزن ياساهر^(٣)

إن المزاجية بين المحسوس والمعنوى تجد صداها هنا في المزاجية بين الرصد المباشر للظاهرة - الفلاح البائس - والتعبير عن وقعها في النفس عن طريق التشكيل بالصورة في البيتين الأخيرين بخاصة، حيث يربط الشاعر بين «بعثرة الدمع» و«تصفيق الألمان»، وبين حرقة الأجفان وتبريح الأسى، وكلاهما - في التحليل الأخير - يشي بمعالجة رومانتكية كانت مألوفة حينها في صياغة الصور وطريقة اختيار مفرداتها، وربما أعان على تأكيد هذه الحقيقة ما يعترف به الشاعر نفسه آنذاك من إعجاب فني بكل من شيلي وسيرون وكيثس، مع ما لهم جميعا من أثر غير منكور في تراث الرومانتيكية بعامة^(٤).

٢

حين يطرح الشاعر سؤاله الذي عنون به ثالث دواوينه: «أين المفر؟» يكون قد وضع قدمه على عتبات السر الأعظم الذى يتضور توقا إليه ذوو الأصالة من المبدعين. لقد كانت «أغاني البكوخ» صلاة في محراب الطبيعة، تهجد بحبها والحنين إليها دون أن تحاول الامتزاج بها، وكان ديوانه الثانى - «هكذا أغنى» الصادر سنة ١٩٣٨م، خليطا من شعر المناسبات والمدائح

التقليدية، والرصد الجزئي لوسائل الحياة القروية ومفرداتها، «كالفأس» و«الشادوف» و«الثور» و«الغراب» و«النورج»، حتى لتحس بأن الشاعر قد ألزم نفسه بقاموس شعري يتعقب فيه هذه الوسائل والمفردات تعقبا وصفيا مستويا، وحدته مجازات جزئية لا تتجلى قيمتها في سياق صوري يشف عن كلية الرؤيا الفنية، بقدر ما تتجلى في الطرافة الناجمة من اقتران البعيد بالبعيد؛ هكذا يجمع بين خشبة الشادوف النحيلة المستطيلة وهيئة المصلوب المتشور السواعد :

فإذا تقاعس خلته في صمته جثمان مصلوب بغير كُفوف
بترت سواعده الليالي، وانبرت تبلييه في سحق وفي تعنيف^(٥)
إن مثل هذه الصورة الوصفية الراصدة تفسح المجال في ديوانه الثالث لمحاولة دائبة في استبطان النفس والوجود معا، حيث راحت أوتار الشاعر تتموج بحنين الأسرار الواغلة في ظلام الذات الإنسانية، وأنين قيدها وعذابها المصفد العميق، ومالت إلى السر المحجب العاصي وراء أحزان الطبيعة وأفراحها وأسوارها الأزلية العاتية؛ السر في أن يرمى الفنان بين أوشاب المادة عبدا لها ثم يطالب بالغناء (قصيدة : أغاني الرق)، السر الكبير الذي تحققه الوحدة وتفضي إليه العزلة الروحية في محاولة للخلاص المطلق (قصيدة : العزلة)، السر الذي يهتف به الشاعر كلما سقطت ورقة ميتة من غصن ذابل (قصيدة : الخريف)، السر الذي تحاول الطبيعة فتح رتاجه واكتناه طلائمه وتبحث عنه حتى سنبلات القمح في الكشبان (قصيدة : عرافة الزهر)، حتى أغنيات الحب تفوح منها رائحة ذلك السر الذي كاد الشاعر أن يلمسه مع نهاية الديوان، ولكن عينه عشيتا بنوره، وارتخت يمينه بجانبه شلاء متحجرة، ليصحو من حلم البحث عن السر الأزلي المحجب :

ولما دهاني السرّ دارت ونسّوحت سواقٍ على قلبي ينابيعها الغيب
ورفّ جنّاح كان في القيّد صارخا وحلّق، لا ستر هناك ولا حُجب

ونور ليل كان أعمى بلا عصا بهاوية نهش الأفاعي لها درب
وأومات حتى كدت أعرف، فارتمت يميني، وإذ بي لا أزال هنا أخبو^(٦).

ستلاحظ هنا مواءمة فنان شديد الحساسية بين عناصر الصورة؛ بين السواقي والينابيع ورفة الجناح وانبثاق النور، كما ستلاحظ أن تلك الثنائية التي كانت تخلقها مواجهة الشاعر للطبيعة قد اختفت - أو أوشكت - حين اتحدا معا على مشارف السرّ الأعظم، فاتسعت إيجاءات هذه العناصر، ورحبت حتى تجاوزت مدلولاتها الوضعية الضيقة، وحتى أصبحت معالم على درب فيه من إشراق المتصوفة ومن نبوءة الشعراء.

ومع ذلك فنحن نصدق الشاعر حين يفضي إلينا في ختام هذه الأبيات بلوعة الإحباط التي كللت نهاية رحلته: «حتى كدت...»، نصدقه لا لجرد أنه يستخدم في هذا الإفضاء صيغة المقاربة، بل لأن وسائله في أداء هذا المستوى المكثف من التجارب لم تكن - في كثير من الحالات - بنفس القدر من الكثافة والتجريد، ومن ثم فعلى حين تعقدت رؤياه في هذا الديوان إلى مدى أبعد بكثير مما كانت عليه في «أغاني الكوخ»، إذ به يستغل في الإيجاء بها أشكالاً صورية جزئية قريبة من تلك التي كان يلجأ إليها في الديوان الأول، ومن هذه المفارقة بين رحابة الرؤيا وثرء الشاعر وطموح الغاية من ناحية، وتحديد الوسائل والصور من ناحية أخرى، نفذ بعض دarsi الأدب ونقاده إلى فن الشاعر، فأخذوه بالغموض تارة، وبالتعقيد تارة، بل وتفكها طورا ثالثا فنعتوه «بالطرشة العاطفية»، وهو مصطلح لا يخلو من التعميم والمصادرة، شأنه في ذلك شأن كثير مما تعلقه الأقلام في بيئة الدرس الأدبي.

والواقع أن الشاعر لم يكن ممن يتحرّون الغموض مذهباً، وإذا كان شعره قد صار إلى هذا الغموض أو شيء منه فإن مبعثه هو ذلك النزوع الدائم إلى ما لم يُقل بعد، النزوع إلى صياغة الصورة على نحو يخرج بها عن إسهار الإلف وقيود العادة، ومن ثم فهو - في حدود المرحلة الأولى على وجه الخصوص -

غموض تعبيرى ناشئ عن تحريك أطراف الصورة، أكثر مما هو إيهام إيحائي ناشئ عن بعد الأفاق النفسية والوجودية التي يشف عنها، ولعل مما يؤكد هذه الحقيقة أن الشاعر حين تحدث عما يسمى بنظرية العلاقات أو تراسل معطيات الحواس Correspondances لم يدرك منها سوى عنصر المبالغة الذي يلجئ الشاعر إلى الترجمة «عما يراه بعينه بسمعه، وعما يسمعه بأذنه بنظره»^(٧)، ومن ثم يربط بينها وبين قول ابن حمديس في وصف الخمر:

حمراء تشرب بالأنوف سلافها لطفاء وبالأسماع والأحسداق

هذا على حين لا نرى في هذه الصورة وأمثالها أكثر مما نراه في مبالغات أبي نواس، عندما تضحى الخمر على قلمه جوهرًا هبائيًا لطيفًا يستقبله الشاعر بكل كيانه وجماع حواسه.

وما دام الغموض تعبيريا ينبعث عن تحريك أطراف الصورة وهزّ علاقاتها التركيبية المعهودة، فليس من الصعب فض مغاليقه إذا ألمّ المتلقى بجملة الوسائل التي يتكئ عليها الشاعر في تشكيل صورته، ومن أبرز هذه الوسائل تبادل المادى والمعنوى، وانتزاع أحدهما من مجاله ونقله إلى مجال الآخر. وقد يكون مألوفًا أن يلجأ الشعر إلى تعريف المعنوى بالمحسوس أو تجسيده فيه، ولكن غير المألوف حقا أن يتحول المحسوس على قلم شاعرنا إلى معنى مجرد، وكان انحناءه على ذاته قد أفضى في النهاية إلى أن يتساوى المعنوى والمحسوس في بصيرته، بحيث لم يعد ثانيهما أعرف من أولهما كما هي العادة، ومن ثم ساغ بالنسبة له أن يجعل من المسامع «آثاما مغلقة»، وأن يجعل من وقدة الهجير في الصيف ما يشبه في وقعه على الحس والنفس وقع «الخزى في ضمير مذمّم»، وأن مجرد من قلبه الحائر بين الضلوع معنى الإثم حين ينوشه وخز الضمير فلا يحظى بالسكينة ولا يعرف طعم الهجوع:

قلِّق المِهَاد، كأن مُهَجَّتَه من ريقة الأفعى تعب دمي
أو أنه إثم يقلِّبه وخز الضمير بوقدة الندم^(٨).

ورغم طرافة الصورة فإن تشكيّلها ما يزال يوحى بأن مكابدة التحول عبر المحسوس إلى المعنوى ما زالت مكابدة لفظية، فبعيد ما بين مضمون حركة القلب في توقه وحيرته العاطفية المشروعة، ومضمون حركة الإثم حين تلوكه أسنان الندم فلا يدرى له من قرار!!

أما تحوّل المعنوى إلى مادي أو تعريفه به فيتجلى في التجاء الشاعر إلى تجسيد بعض المعاني والمشاعر وإلباسها ثوبا حسيا، ثم تجاوز ذلك أحيانا إلى تشخيصها في هيئات وأوضاع بشرية . فإذا تناول هذا التشخيص مظاهر الطبيعة فإنه يعني أن هذه الطبيعة قد أضحت على قلم الشاعر طبيعة إنسانية، وإذا تناول حالات النفس فإنه يعني أن الشاعر قد بلغت من الحيوية واليقظة درجة تحرّكت بها من عالم المعاني إلى عالم المادة، هذا فضلا عما تحظى به الصورة آنذاك من قدرة على الإثارة والإقناع؛ لانتقال الشاعر من وضعها السكوني المباشر إلى صورتها الفنية المستقلة، فما الصورة - في التحليل الأخير - إلا تجسيد لفظي للفكر والشعور، وما قالها التمثيلي إلا مظهر لمركب عقلي وعاطفي.

على أن تجسيد المعاني وتشخيصها لا يَرِد عند الشاعر على وتيرة واحدة؛ فهو تارة جزئي يعتمد فيه على الوصف المباشر أو العلاقات المجازية البسيطة، من تشبيه حذف أداته ثم أضيف فيه المشبه به إلى المشبه، أو استعارة تخيلية، أو ما إليهما بسبيل؛ ومن ثم كثرت في شعره أمثال هذه الأنماط التصويرية الجزئية: الشعاع المخنوق، والأمانى المبعثرة، كأس الأبدية، ضباب المستحيل، رفات الأحلام، أفنان الغدر، إلى غيرها من الدوائر المجازية البسيطة، التي لا تشف في كثير من الأحيان عن أبعاد نفسية عميقة الأثر.

وهو تارة أخرى تجسيد أو تشخيص مركب، يعتمد فيه الشاعر على استقصاء عناصر الصورة، أو الاستطراد فيها بإهمال الطرف المعنوي والانسياق في جلاء صورته الحسية، وقد يتطرق من ذلك إلى صور تابعة لأدنى ملاحظة، مما يضاف على التشكيل ظلا من التعقيد، مردّه إلى وقوع الفنان تحت إغراء الصورة الثانوية التي تتدفق على قلمه، فيستطرد إليها متخليا لبعض الوقت عن المحور الأصلي للصورة. ولعل قصيدته «نهر النسيان» من أبرز نماذج تلك الظاهرة، وفيها ينسى الشاعر كل ملابس وجوده المحسوس ليزوب في رؤيا يتجسد النسيان من بين ركامها كائنا خرافى الملامح والقسمات :

ونسيتُ النسيان والذكر، حتى صرتُ وهما في خاطر النسيان
وتجردتُ من زمانى وكونى لزمان محجّب عن عيانى
وإذا بى فى قفرة ألفت الصمت عليها صوامع الرهبان
وإذا أشيب يُغمغم كالمجنون بين السّهول والقيعان
شفوذه السّماء، فهو خيال يتزيا بصورة الإنسان
نقش العنكبوت فوق محيّا ظلالا من صُفرة الأكفان
مقلناه بثران، دلّوها الظن، وغيبان فى الدجى تائهان
ويداه لقامة الزمن الأعرج عُكّازتان مشدوختان
ضمّ إحداها ولوح بالأخرى لإوادٍ مخدّر نعيان
فيه نهر من الدموع، وجبّ مترع بالأنين والأشجان
وقلوب، أقلّها بين جفنيه سفين يجرى بلا رِيان
والهات، مجرّحات، حزانى مزقتها فواجع الأزمان^(٩).

فالصورة هنا تضع المتلقى بإزاء عالم وهمى مختلط الرؤى والأشباح، المادة الأولى لهذا العالم هى جملة الذكريات الراقدة والتجارب الراكدة التى خاضها الشاعر، ثم طواها نهر النسيان، أما مادته التصويرية فتجسد تارة فى ذلك القفر الأجرد الساكن الذى يلوذ به الشاعر لواء الراهب بصومعته، وتارة أخرى

في ذلك الكيان الأسطوري الهرم الذي تجتمع فيه الأضداد، إيماء إلى حظه من التجريد، هذا فضلا عن استقصاء دءوب لكل عناصر ذلك الجسد الصوري، لدرجة أن المتلقى قد يكون بحاجة إلى كثير من الجهد كي يرتد من القلوب الجريحة إلى السفين الذي يقلها، إلى النهر الذي يجري به ذلك السفين، إلى الأشيب الذي يتوكأ الزمن على راحتيه، إلى القفر الذي ألقى بالشاعر إليه بعد أن تجرد من إसार الزمان والمكان، حتى أصبح وهما في خاطر النسيان.

وإذا كان التداعى في مثل هذه الصورة محكما بمنطق الوجدان الشاعر حين ينفك من قيود الواقع المحدود ليمتاع من فيض الرؤى البصرية المختزنة في القرار النفسي السحيق، فإن بعض تشكيلات الشاعر لم تكن أحيانا بمنجاة مما يعرف «بالوهم الصوري» الذي يجمع فيه بين البعيد والبعيد دون رابطة حقيقية، أو مع الاقتصار على الرابطة الحسية المحضة، وهو يختلف عن تيار الوعي بمعناه الحديث في أن هذا الأخير يشف - رغم تلقائيته الظاهرية - عن آفاق نفسية يقصد الشاعر إبرازها، على حين ينهض الأول على تجميع صبور لا علاقة بينها سوى مجرد المصادفة أو الاقتران أو وجه الشبه الحسى، ولا غاية وراءها سوى محض الاستطراف والإغراب بالتأليف بين عناصر لم يسبق التأليف بينها.

فحين ينتزع الشاعر من النخيل، وقد سكنت أعاليه في قيظ الصيف صورة صوفي ألحد فجمدت أطرافه بعد أن كانت ترتعش تبتلا إلى الله، فإنه لا يتجاوز بذلك لمح وجه الشبه الحسى بين النخيل والصوفي، من حيث اتصاف كل منهما بحركة يعقبها سكون، دون أن تكون ثمة وشائج حقيقية بين الطرفين :

وألحد صوقي النخيل، فما أرى به هزة كانت إلى النسك تنتمى
لقد كان رعاش الأيادى تبتلا إلى الله، لم يلدنس ولم يتأثم

فما بآله أصغى وأصغَتْ ظلاله كمنتظر حُكم القضاء المحتم^(١٠).

وقد يكون للاتكاء على العلاقة الحسية في تشكيل هذه الصورة ما يبرره، من حيث إن الشاعر يتصدى لرصد منظور حسي لا مجال للتجديد أو الابتكار فيه إلا بتحريك الحدقة الفنية من مجال إلى آخر، ولكن هذا بدوره قد يفضي إلى محذور فني أشد خطراً، أعنى تنافر وقع أطراف الصورة على صفحة النفس، ما دام الشاعر يقنع بمجرد التماثل الخارجى، ونلاحظ ذلك على وجه الخصوص في ديوانيه المبكرين : أغاني الكوخ، هكذا أغنى، ولمن شاء أن يراجع في أولهما قصيدة «القيثارة الحزينة»، حيث يتجسد وقع العصا على ظهر الفلاح الأجير في نبرات سورة تتلى من الذكر الحكيم(!!)، أو أن يراجع في ثانيهما قصيدة «عاهل الريف»، وفيها يبتش الشاعر للثور ويصور كيف ينوشه سوط سيده ويفرى جلده، وتلك صورة موحشة قاسية، ولكن الشاعر لا يجد غضاضة في أن يقرنها بالصلاة، مع بعد ما بين الصورتين نفسياً، لأنه اقتصر على ملح ما بين حركة السوط في هويته وحركة المصلى في سجوده من علاقة ظاهرية :

يا ثور: كيف غزتك أسواط الورى وتقطعت في جانبيك جلودها
مردت على كتفك محراباً إذا صلت به يفري حشاك سجودها^(١١)

ولعلنا لسنا بحاجة إلى إيضاح ما شاب التشكيل من رهق وإحالة نتيجة هذا الوهم الصورى، مع أن نجاح الصورة هو والإحالة على طرفي نقيض، فالخيال الفنى هو السبيل إلى الحقيقة، شريطة أن تفهم هذه الحقيقة بمعناها الرحب نفسياً وكونياً، وهى مطلب لا ينال بالإحالات والمجازات البعيدة.

رأينا في آخر ترانيم «أين المفر» كيف ارتفعت يمين الشاعر ملوحة :
«عرفت السر»، وسرعان ما ارتخت بجواره مصدومة بوهج الحقيقة الكبرى،
حقيقة النفس وحقيقة الوجود. وليس مصادفة أن تكون خاتمة تراويل الشاعر في
ديوانه «قاب قوسين» هي قصيدة «أنا والسر»، نفس العنوان، ونفس الجو
التجريدي الذي يسم القصيدة الأولى، مع فارق أن الشاعر في المرحلة السابقة
من مراحل تجربته الإبداعية لم يكن قد تخلص بعد من كل آثار المقابلة المباشرة
بين الذات والموضوع، بين المعنوي والمحسوس، بين واقع النفس وواقع المادة،
ومن ثم كان خطوه على درب الحقيقة «حبوا»، وكانت إشارته إليها «إيماء»،
وكانت معرفته بها «حدسا»، أما في هذه المرحلة الأخيرة من مسيرته الفنية فقد
أضحى «الكشف» بديلا «للإيماء»، وذاب الكيان الزائل المحسوس في وحدة
الوجود الأزلي المطلق، وتحركت الرؤيا من إसार المادة لتحاصر «السر الأعظم»
على طريق «الوصول»، في فيض من المعاناة «الإشراقية» التي طالما اجتلت
أنوارها بصائر الميتافيزيقيين في الغرب، وشعراء المتصوفة في الشرق :

لستُ في حيرة ولا في وقوفٍ فمع الله نظرتُ تتطلعُ
كلما فرَّ طائر حاصرته فأتاها من حالك التيه يخشع
هدأة، وانطلاقة، وإذا النور على الدرب يستهل ويسطع^(١٢)

هي تجربة «إشراقية» إذن، قد تعلو نبرة الأداء فيها حيناً، فتتحول إلى
استغاثة نائحة أو ضراعية باكية، تحترق بالندم وتلوذ بالمتاب وتلهث في رجاء
المغفرة (قصيدة : شاطئ التوبة)، ولكنها في معظم حالاتها تتكئ على التشكيل
بألصور والرموز ذات الإيحاء الصوفي. وطبيعي أن تزداد درجة هذه الصورة من
التصفية بقدر ازدياد نصيب التجربة من التجريد، فعلى حين كان قاموس صور
الشاعر - فيما قبل - مثقلا بأصداء الحس، أضحت عناصر الصورة في طورها

الأخير طيوفا أثيرة الملامح، وغدت وحدات معجمه التصويرى تتراوح بين الصلاة والدعاء والدرب والزورق والشرع والشيطان والنور والبشرى والقرب والوداع، وأمثالها مما يوحى بامتزاج تجربة التوبة بتجربة الرحلة والوصول، الوصول من حيث هو قمة العروج الصوفى إلى النور الأعلى :

سيرى مع النور، سيرى
وغلغلى فى الأثير
وكلما أنسدَّ درب
سيرى، سيمتد درب
فالليل صمت وآهة
وغفلة، وانتباهة
والنور عمّ البقاعا
فلا تقولى الوداعاً^(١٣).

والوصول من حيث هو صورة لإحساس الشاعر بقرب النهاية ودنو المصير :
قد وصلنا، لم نَكْذُ، فاقتربى من ضفاف النور فى قاع الصدور
قاب قوسين، بلى، إنا على قاب قوس من ضحى المرسى الأخير^(١٤)

ترى هل يقتصر إيجاء « المرسى الأخير » على مرفأ الشاعر فى قرارة النفس، حين انتهى من أسرارها إلى ما ينتهى إليه كل شاعر يعنى نفسه باقتحام أقنعة المادة وأغلفة الحس ؟ أم هل يمتد برحابته ليوحى بأن الشاعر وقد وصل فى مسراه إلى ضفاف النور أصبح يستشعر بشرى الانتقال من عالم الحضور الفانى إلى عالم الغيب الباقى ؟ على أية حال ليس الجزم بأحدهما ذا بال، مادام التحام الشاعر بحقيقته النفسية هو الوجه الآخر للتحامه بالحقيقة الوجودية الكبرى.

ومع أن بعض الوسائل الأدائية، التى أسهمت فى تضبيب صور الشاعر ردحا من حياته الفنية، لم تختف آثارها جملة فى « قاب قوسين »، فإن معظم

إبداعاته الصورية في هذا الديوان تتجلى أكثر إحكاما وقصدا، وأوفر انسجاما مع منطق الشعور الذى توحى به، ويقدر ما أوغلت رحلة الشاعر فى آبار النفس وخلف أستار المجهول، بقدر ما خفّ اتكاؤه على الوهم وأوجه الشبه الحسية والتداعيات المجازية، وذابت مرآيته فى وحدة وجدانية تصهر الأضداد وتلد النقيض من النقيض، دون أن يفضى ذلك إلى تفكك الصورة أو تنافر عناصرها :

وإذا حيّاك وجهه غلّف الزور عيونه
مطمئن الذعر مصلوب الهوى فوق الضغينة
تزحف البسمة من أوكاره تُكلى حزينة
فابسمى أنتِ ولا تُبقى صفاء تحملينه
واتبعينى، واتركيه للـدجى يشوى جُفونه

فالذعر المطمئن والبسمة الثكلى - رغم التناقض الوهلى - يجدان ما يرفدهما ويوحد بينهما من منطق الشعور الذى يكشف هلع المنافق تحت نقاب سكينته الظاهرة، ويفضح حقه المميت تحت بهارج بسمته الزائفة، وهو نفس المنطق الذى يحكم صور الشاعر فى قصيدة «الوجه المسدود»، حين يقترن - تحت قناع الوجه الواحد - الموت بالحياة، الخريف بالربيع، ذبول المشيب بغضارة الشباب.

هكذا اكتملت دورة الرؤيا الفنية فى شعر محمود حسن إسماعيل، فاكتملت بها ومعها دورة الصورة فى تشكيلها الإبداعى الخلاق، ومع أن هذا التشكيل بالصورة كان منذ البداية محور جدل نقدى لم يخفت صده بعد، فإن هذه الدراسة الموجزة ربما أوضحت أن هذا الجدل المشروع لم يكن أكثر من برهان على الأصالة، ذلك أن أبرز أصوات الشاعر وأبقاها هو - فى الغالب - أكثرها دويّا، وحسب الشاعر أن نسجت أصابعه فى هذا الجانب أكثر من أثر، وحسبنا منه أن نودع برحيله جيلا من سدنة الشعر العربى والخاشعين فى محرابه المهيب.

مراجع وتعليقات :

- (١) قاب قوسين - ص ١٤٨-١٤٩.
- (٢) تعقيب الشاعر على ديوانه «أغان الكوخ» - طبعة ١٩٣٥ - ص ١٣٢.
- (٣) :أغان الكوخ - ص ١.
- (٤) المصدر السابق - ص ١٣٨ ، ١٤٢.
- (٥) هكذا أغنى - ص ١١٩
- (٦) أين المفر - الطبعة الأولى - ديسمبر ١٩٤٧ - ص ١٧٠
- (٧) أغان الكوخ - ص ١٣٤ .
- (٨) هكذا أغنى - ص ١٧١.
- (٩) أين المفر - ص ١٦٦.
- (١٠) السابق - ص ٢٨-٢٩.
- (١١) هكذا أغنى - ص ١٢٩.
- (١٢) قاب قوسين - دار العروبة سنة ١٩٦٤م - ص ٢٤٢.
- (١٣) السابق - ص ١٢٢.
- (١٤) السابق - ص ٥.

المبحث السادس

مَرَايَا الشَّعْرِ

المرايا الشعرية*

نماذج من نازك الملائكة

١

أعتقد - وأرجو ألا يكون هذا الاعتقاد ضرباً من المصادرة - أن الرؤية الابداعية في عالم شاعرتنا الرائدة، نازك الملائكة، لم يصحبها من التغير والانتكاس ما قد ينال من تماسك أبعاد هذه الرؤية وانسجامها، فعلى مدى ما يناهز الأربعين عاماً ظل عالمها الشعرى عاكفاً على التقاط أعمق خلجات النفس وأدق تعاريج الذات الباطنة، مع جهد دءوب في تقصى هذه وتلك، ومع وعى فنى يحيل هذه الخلجات والتعاريج إلى كيانات حية، تتجسد، وتنمو، وتسهم في حركة القصيدة فاعلة ومنفعلة، فيخيل اليك أنك بازاء مسرح داخلي بحاله الذات، وشخصه ما يعتور هذه الذات من أحاسيس القلق تارة، ومشاعر الوحشة والضيق تارة أخرى، وفي الحالتين لا يخلو الأمر من لفحة حزن رقيق غامض، تومض أكثر مما تحرق، وتوحى بالتوجس من المجهول أكثر مما تفصح عن بواعث واقعية عارضة.

والذي يقرأ ديوانها الأول الذي صدر سنة ١٩٤٧ بعنوان «عاشقة الليل»^(١) لا يخطئ هذا النزوع المأساوي الحزين، الذي تغلفه - في كثير من الأحيان - غلالة رومانتيكية رقيقة، وفيه يلتقي بتلك القصائد التي تحمل رائحة الموت أو تومئ إلى فكرة الرحيل: «بين فكي الموت»، «السفر»، «مرثية غريق»، «على حافة الهوة»، بل إنها حين أرادت أن تترجم عن الشعر الغربي لم تجد أقرب

* نشر هذا البحث ضمن سلسلة «دراسات عربية وإسلامية» العدد الثاني - فبراير سنة ١٩٨٤م.

إلى مزاجها الفنى من قصيدة توماس جراى المسماة: «مرثية كتبت فى مقبرة ريفية An Elegy Written in a Country Churchyard وهى قصيدة مطولة ينسجم ما فيها من لوعة غامرة مع ذلك المزاج الشاعرى الحزين.

٢

وإذا كان لنا أن نعتبر الصور الشعرية - كما يراها سيسيل دى لويس - بمثابة «سلسلة من المرايا موضوعة فى زوايا مختلفة، بحيث تعكس الموضوع وهو يتطور فى أوجه مختلفة»^(٢)، فإن مرايا الشاعرة فى هذه المرحلة كانت من الصفاء والخلوص بالقدر الذى يكشف عن طبيعة هذا الموضوع وتجلياته الشكلية، وليس محض مصادفة أن تكون أبنية هذه المرايا موزعة بين «الرياح الداويات»، و«النهر الذى تحيط به المفاوز»، وتتدفق فيه «أمواج من السم الزعاف»، و«الشواطئ الخالية من الظلال والعطور»، و«الزورق المخدوع»، و«الليل المزدهم بالخافوف والوساوس». لقد كانت هذه الأبنية الصورية أكثر الأشكال مواءمة لمشاعر التوجس والوحشة والقلق التى نهضت عليها تجربة الشاعرة فى هذا الطور من حياتها الابداعية:

فى عُتَمِ صحراء الحياة، هناك فوق لَظَى الرمال
حيث الرياح الدَّاويات، مدينة بين التلال
فى قلبها نهر تحيِّط به المفاوز والصخور
وشواطئ لا ظِلَّ فيها، لا خمائل لا عطور
والماء يبدو وادعا، ووراءه الألم العميق
أمواجه السَّم الزَّعاف، وإن بَدَا حُلُو البرق
كم زورق خدعته جنَّياته ورسومه
كم حالم أودت به أمواجه وسمومه
والشاطئ الثانى يلوح بالجمال وبالفُتُون

حتى إذا قارنته أبصرت إغصار المنون
لا شئ غير الشوك والأشلاء فوق صخوره
لا صوت يسمع غير ضجة دوده ونسوره

فالمرآة هنا تتسم بما تتسم به البنية العميقة للنص من تمزق وتشتت وانكسار، والمدينة التي تهرب منها الشاعرة مدينة وهمية تقع على الحافة بين الحقيقة والرؤيا، ويتوازي فيها الواقع والحلم، ففي قلبها نهر، ولكنه مخفوف بالمفاوز والصخور، ولهذا النهر شواطئ، ولكنها خالية من الظلال والعمق، وأمواجه تبدو وادعة، ولكن من ورائها - بخلاف كل الأمواج - ألما عميقا، إذا أردنا تقرير الشعور، وسما زعافا، إذا آثرنا لغة التصوير، وفي لجته يترنح ذلك الزورق المخدوع الحالم بالنجاة، المفتون بما تلوح به الشواطئ من جمال وإغراء، حتى إذا قاربها - أو قارب الخلاص - إذا بهذا الجمال يتكشف عن أشواك وأشلاء وصخور، ومن ثم تكون هذه المفارقة، بين ظاهر المدينة وحقيقتها، بين الحلم والواقع، مقدمة لذلك التحذير الذي يتوجه إلى قاصد تلك المدينة، أو قل تتوجه به الشاعرة إلى نفسها:

يا طارق الباب المروع عُدْ ولا تُهبط هُنا
هذا الجمال سيستحيل دُمًا وماءً آسنا
هذي الشواطئ، كل ما فيها أَسَى وتحسُرُ
فحذار منها فالسُموم مُعَدَّة والخُنْجَرُ
عُدْ، عُدْ إلى لُهب الصَّحارى وأنج من هَمِّ المدينة
لا تُلقِ قلبك في اللَّظى، وأصخْ لشاعرة حزينة^(٣).

وتوازيات الصور - أو المرايا - توازيات مركبة، لا تنحصر منها طبقة الا لتكشف عن طبقة أخرى، فحيث تعادل المدينة بالدم والسّم والخنجر، ترى الحياة معادلة باللظى والرياح الداويات والمفاوز والصخور، إلى درجة توحى بأن

الهرب من المدينة على هذا النحو لا يشف فقط عن ذلك الرفض الرومانسي العريق لمظاهر الزيف والتصنع في المدنية المعاصرة، بل يضيف إلى ذلك توجسا من الحياة الواقعة برمتها، ورفضاً لكل ما يحف بهذه الحياة من إحمال المشاعر وصخرية القلوب وخوائها.

والصورة - عند هذه المرحلة من إبداع الشاعرة - لا تخلو من غمطية، فعناصرها تمتد من قصيدة إلى أخرى امتدادا يكشف عن ديمومة الرؤية واستمرارها، الأمر الذي يشي بأن انتقاء هذه العناصر كان يتم في تناغم مع طبيعة هذه الرؤية، وليس أدل على ذلك من دوران المعجم التصويري - على الرغم من تنوع التجارب الشعرية - في إطار الزورق التائه، والنجم الخابي، والبحر المروع، والملاح الضال، والشاطئ المظلم، والأعاصير، وأشبح الدجى، والظلال السود، وما إلى ذلك من وحدات تصويرية تشكل في مجموعها لوحة «لسفينة تائهة» ممزقة الشراع في خضم بحر رهيب، غاب عنه الضوء والشاطئ:

ياليلُ ما نفع الأسى،؟ يا بحر مامعنى الدموع؟
النوء يصخب دأوياً، والموج يهزأ بالقلوع
أنى تسير سفينتى الحيرى إذن؟ أين الرجوع
فلنمضي للمجهول، ذلك وحده ما نستطيع^(٤)

وعلى الرغم من تناغم الصور الشعرية، بحكم تناغمها - أولاً - مع طبيعة الرؤية الشعرية، وتناغمها - ثانياً - فيما بينها كعناصر تصويرية متفقة في مصدرها من عالم الظواهر، حين يكون على حالة من الغضب أو الجهامة أو الإعتام، فإن خاتمة الصورة - في بعض الأحيان - تقع في منطقة ذلك الضوء الباهر الذى يكشف عن المقصود كشفاً مباشراً، فلا يكاد يترك لحدس المتلقى ما يضيفه، فإذا قرأنا عن «الرحلة الكبرى إلى وادى الأفول»، بكل ما تثيره

هذه الرحلة من ترقب ومخافة وانتظار، راحت خاتمة الصورة تحدد هذا المنتظر وتجلو ملامحه :

فوداعا أيها الركب، وداعا يا حياة
آن أن يطفى أفراحى وأحزاني المات
آن أن تهجر قيثارى وعُودى النغمات
فسلام أيها الموت، سلام يارفات^(٥)

وإذا تقنعت الدلالة بتلك الظلال الرجراجة التي تلدها تعبيرات « كالليل »،
و« الصمت الكئيب »، و« الكيان الذى تتمشى فيه الرعشات »، و« الغروب »،
و« الهمس الغريب »، أبت خاتمة الصورة إلا أن تفصح عما استكن وراء تلك
الظلال من نذر النهاية :

واغترانى خاطر مُشجج رهيب
وتجلى لخيالاتى المات^(٦).

وإذا كانت جهامة الواقع واستدبار الحياة يفضيان إلى مثل هذا الحزن
القدرى الذى لا يخلو من استكانة وتسليم، فإن فى تجارب هذه المرحلة ما يشى
ببعض البواعث التى تسوغ هذا الحزن وتكسبه نبضا اجتماعيا، وحينئذ يصبح
الفرار من الواقع إدانة ضمنية له، ويصبح استدبار الحياة تعاليا عليها ،
وارتفاعا فوق شرورها وآثامها، وتتبادل المحاور حتى يضحى ما كان واقعا بمنطق
الناس، زيفا بمنطق الشعر، وما كان وهما من منظور الحياة والأحياء، حقيقة
من منظور الذات المبدعة :

كتمت روحى وباحت مُقلتايا
ليتها ضنّت بأسرار حياتى
ولن أشكو عذابى وأسايا
ولن أرسل هذى النغمات

وَحَوَالِي عبيد وضحايا
ووجود مُغْرَق في الظلمات

* * *

لا أريد العيش في وادي العبيد
بين أموات وإن لم يُدْفَنُوا
جُثَّتْ تَرْسُف في أسر القيود
وتمائيل اجتوتها الأعين^(٧)

فنبرة الحزن في هذا النموذج وأمثاله تتجاوز معنى التلذذ بالألم أو استعذاب العذاب، على طريقة شعراء الموجة الرومانتيكية، لأنه حزن لا يخلو من العلة، ولا يفتقد جذور التمرد على حياة العبيد والوجود الغارق في الظلمات والتمائيل التي تحتويها الأعين، وهو بكل هاتيك المعاني حزن يحمل ضرباً من هجاء الواقع والتشديد به، فهذا الواقع هو الموت بعينه، وإن بدا بخلاف ذلك، وأحياؤه موق على الحقيقة. وإن كانوا بلا قبور، وما حاجتهم إليها وهم «يرسفون في أسر قيود» تقوم منهم مقام الأكفان؟! !

٣

قلنا إن الرؤية الإبداعية لدى شاعرتنا لا تتغير ولا تتكسر، ولكن هذا لا ينفي تطور طرائق التأني إلى هذه الرؤية والتعبير عنها، ففي ديوانها الثاني الذي أصدرته سنة ١٩٤٩ بعنوان «شظايا ورماد»، وفي شقيقه اللاحق، الذي أصدرته سنة ١٩٥٧م بعنوان «قرارة الموجة»، نرى مسارب هذه الرؤية تنأى عن المباشرة، وتصبح أكثر جنوحاً إلى اصطياح لحظات الذهول النفسي، حيث يتوارى الوعي وتنساب الخواطر طليقة حرة، فتطفو على السطح منها رغبات ومخاوف كانت متوارية، ولأن اللاوعي رمزي بطبيعته، فإن هذه الرغبات والمخاوف لا تظهر في أشكالها الحقيقية، بل ترتدى أقنعة رمزية تستر جواهرها

ومصادرها الأولى، وذلك ما تشير إليه الشاعرة ذاتها حين تقول «إن النفس البشرية عموماً ليست واضحة، وإنما هي مغلفة بألف ستر، وقد يحدث كثيراً أن تعبر الذات عن نفسها بأساليب ملتوية تثيرها آلاف الذكريات المنطمسة الراكدة في أعماق العقل الباطن منذ سنوات وسنوات، ومثلت الصور العابرة التي تُمر فيحرق فيها العقل الواعي ببرود، وينساها نسياناً كلياً، فيتلقفها العقل الباطن ويكتنزها مع ملايين الصور التافهة، ويغلق عليها الباب، حتى إذا آنس غفلة من العقل الواعي أطلقها صوراً غامضة لا لون لها ولا شكل. وليست مثل هذه الأحاسيس الغريبة وقفاً على إنسان دون إنسان، سوى أن التعبير عنها يختلف، فالإنسان العادي يراها في أحلامه، أما الفنان فيعبر عنه بفنه وأحلامه معاً»^(١).

وتلك نظرة إلى دور اللاوعي في العمل الفني ترجع إلى تقدم الدراسات النفسية الحديثة، وما اكتشفه علماء التحليل النفسي - وعلى رأسهم فرويد Freud - من أن اللاشعور أساس الظواهر الهامة في حياتنا الداخلية، وأن الفنان يمتلئ من اللاشعور شأنه في ذلك شأن الحالم، وهو مثله يترجم خفايا اللاشعور إلى صور ورموز، ويمتاز بالقدرة على ستر مصادرها بحيث تصبح أكثر إنسانية وأوفر متعة له وللآخرين.

منذ تلك المرحلة تغدو الصورة الرمزية أبرز وسائل التعبير على قلم الشاعرة، ثم تتجمع أقطار هذه الصورة وتتضام علاقاتها ليصبح النموذج الرمزي الأثير من قصائدها هو نموذج الإنسان المطارد من قبل قوة غامضة لا ترحم، قد تكون هذه القوة - كما تحدثنا الشاعرة - «مجموعة من الذكريات المحزنة، أو هي الندم، أو عادة نمقتها في سلوكنا الخارجي، أو صورة مخيفة قابلناها فلم نعد نستطيع نسيانها، أو هي النفس بما لها من رغبات وما فيها من ضعف وشروء أو أي شيء آخر»^(٢).

على أن هذا الإحساس الخفي بالمطاردة لا يطل علينا من قصائد الشاعرة

صراحة، بل يتجلى عبر رموز تتنوع أشكالها وتختلف طرق تكوينها، فهو يتجسد تارة في صورة «أفعوان» مقيت، يحاصر وجودها، ويقتنى خطواتها أينما ذهبت:

وراء الضباب الشفيف
ذلك الأفعوان الفظيع
ذلك الغول، أيُّ انعتاق
من ظلال يديه على جَبْهتي الباردة
أين أنجو وأهدابه الحاقدة
في طريق... تَصُبَّ غداً مَيِّتا لا يُطَاق^(١٠).

وهو تارة أخرى هوة سحيقة تصورها الشاعرة في قصيدتها «أغنية الهاوية»^(١١)، وتسعى إلى الفرار منها في قصيدتها «الهاربون»^(١٢)، ثم هو تارة ثالثة جيفة مشوهة لكائن بحري خرافي، يظل يكبر ثم يكبر حتى يغدو ماردا عملاقا يسد على الحبيين كل طرق النجاة.

تغرينا هذه الصورة الأخيرة بالتوقف لديها بعض الوقت، لا لجمالها الشعري فحسب، بل لأنها نموذج لطريقة الشاعرة في توظيف الظاهرة للإيحاء بمكنون الحياة النفسية، ففي قصيدة «لعنة الزمن»^(١٣) نشهد لحظة من لحظات التوهج العاطفي بين حبيين يجتليان المساء على شاطئ نهر تطفو عليه جثة سمكة، لا تلبث أن تتحول إلى عملاق ينذر العاشقين بالفراق، وكأن الشاعرة ترمز بذلك إلى وطأة الزمن، وكيف يهتصر السعادة، ثم كيف يحيل الحلم إلى واقع كثيب، ويمد ظلاله السوداء على عواطفنا حتى وهى في ذروة ازدهارها. فلنر كيف يتم تكوين هذا الرمز منذ البداية:

وَوَقَّفْنَا فِي الظلمة نَحْلُم
بالموج وبالليل المبهم

وَنَحُوكَ مِنَ الْأَنْجَمِ وَالرُّؤْيَا وَالْأَمْوَاجِ لَنَا أَطْوَاقُ
وَنَجُوبِ الْعَالَمِ فِي عَرَبَاتِ
صَنَعْتَهَا أَذْرَعُ جَنِّيَّاتِ
مَنْ عَطَّرَ الْأَزْهَارَ الْخَجَلَاتِ
مَنْ أَسْلَاكَ الضُّوْءَ الْأَلَّاقِ...
فِي قَعْرِ النَّهْرِ عَلَى أَرْضٍ لَمْ يَلْمَسْهَا الْقَمَرُ الْأَلَّاقُ
وَتَنَاسَتْ مَوْلِدُهَا الْأَفَاقُ

وهذه الصورة الافتتاحية ذات مهمة مزدوجة، لأنها - من ناحية - ترسم مجال الحدث في لمسات سريعة موحية، وتقوم بغاية درامية تشبه ما يصنعه الكاتب المسرحي حين يخطط المحيط الذي تتحرك فيه شخصوه، ولأنها - من ناحية أخرى - تبرز الوجه السعيد من وجهي اللوحة، وجه الحلم بمكوناته من الموج والليل والأنجم والأزهار والضوء والقمر؛ ومن ثم تكون المفارقة حين تقدم الشاعرة إلينا الوجه الآخر، وجه الحقيقة الجهمية، أوقل وجه الفراق الذي يلوح شبحه أمام ناظريها، ويقدر التضاد بين الوجهين تكون الإشارة النفسية. إن الشاعرة في اللحظة التي يغفو فيها الخوف ويستيقظ الحلم، تحس حركة تنبعث من مياه النهر انبعاثا مبهما:

لَكِنَّا إِذْ كُنَّا لِحُلْمِ
أَحْسَنَّا شَبَهَ صَدَى مُبِهِمِ
« الجَنِّيَّاتِ الْمَتَّقَمَاتِ
يَصْنَعْنَ الْبِنَا فِي عَرَبَاتِ »
وَأَجَابَ رَفِيقِي : لَا، هُنَا
ذَلِكَ صَوْتُ الْمَوْجِ الرَّقْرَاقِ

الريح الحاملة البيضاء تمرّ على الموج الرقراق
وتتخادع أسمع العشاق.

لأيا وتبينّا الحركة
ثمة وإذا جثة سمكة
طافية فوق الموجة ميّنة، والشاطئ في إشفاق
وصرخت: رفيق، أين نسير؟
لنعد، فالجثة همس نذير
أرسلها عملاق شرير

بهذا تتكون الملامح الأولى للرمز، فهو جثة سمكة قد لا تعنى لخلي البال
شيئا، ولكنها بالنسبة للشاعرة «همس نذير»، وكأنها تشير من أعماق اللاوعي
صورة حبها وقد تحول إلى رفات، أو إلى جثة هائدة كجثة هذه السمكة
الشوهاء:

ومشيّنّا، لكنّ الحركة
ظلت تتبعنا، والسمكة
تكبر، تكبر، حتى عادت في خضن الموجة كالعملاق
وصرخت: رفيق أيّ طريق
نُجَمِّينا من هذا المخلوق
لنعد فالدُّرْب يضيق، يضيق
والظلمة مُحَكِّمة الإغلاق
فأجاب رفيق مُرتعشا، والظلمة محكمة الإغلاق
«نهرب، لن تُسلمنا الآفاق»
وبقينا نهرب، والسمكة

تَتَّبِعْ أَرْجُلَنَا المَرْتَبَكَةَ

تلك الأحداق، وأين المهرب من لعنة تلك الأحداق؟

وَزَعَانِفُهَا السُّودُ الشَّوْهَاءُ

سَدَّتْ فِي وَجْهِنَا الْأَرْجَاءُ

وَأَرَاقَتْ فِي الْجَوِّ الْوَضَاءُ

سُحُبًا سَوْدَاءَ وَلَوْنٍ مِخَاقٍ

حتى وجه القمر السحري، غَشَاهُ أَسَىٌ وظلام محاق

وتلاشى مَبْسَمُهُ الْبَرَاقِ.

بهذا تكتمل أبعاد الرمز، وتتحول جثة السمكة الصغيرة إلى عملاق يسد على مشاعر الحب كل طرق النجاة، حتى المجال الذي كان يزدان بالأنجم وأسلاك الضوء قد غشيته السحب السوداء، أما القمر فقد تنقب بالظلام، أو قل بالأسى الذي اعتري الشاعرة، فما الطبيعة إلا صورة من حياتنا النفسية فيما يرى الشعراء.

ترى هل يرمز ذلك العملاق الخرافي إلى الزمن، وهو ما يشف عنه عنوان القصيدة؟ أم لعله يشير إلى التوجس من سطوة الواقع وبغته القدر؟ إن الجزم بأحدهما ليس بذى بال، لأننا نعلم أنهما وجهان لحقيقة واحدة، هي المجهول بأرحب معانيه.

والرمز في تلك القصيدة ومثيلاتها ذو طابع درامي، من حيث إنه يعتمد على الحركة والتحول والتطور، فهو يبدأ من همس مبهم لا يبين، ولا يلبث أن يتجسد في جثة سمكة طافية، وهذه بدورها تتحول إلى ذلك الكائن الضخم الغريب. ثم إنه - بالإضافة إلى ذلك - رمز نفسي، لا باعتبار شفوفه عن محتوى نفسي فحسب، بل لأن صورته الفنية قد بنيت على ما يشبه الرؤيا أو تيار اللاوعي Unconsciousness؛ إذ ليس معقولا أن تصعد الجنيات المنتقمات من

لجة النهر كما تحدثنا القصيدة، وليس معقولا - كذلك - أن تتحول جثة سمكة صغيرة إلى عملاق خرافى الملامح والسلوك، إنما هى رؤيا تتجلى من خلالها هواجس النفس فى تلك الصورة الرمزية.

وربما ذكرتنا هذه اللوحة الرمزية فى «لعنة الزمن» بقصيدة «الغراب» The Raven «لادجار آلان بو، وفيها يرمز الشاعر بالغراب إلى مرارة الذكرى، مثلما ترمز شاعرتنا بالسمكة العملاقة إلى الزمن، وفيها كذلك يستخدم «بو» عناصر الظلام والعواصف والرياح للإيحاء بما يشبه مناخ التوقع الذى يفصح عنه الحوار فى المقاطع الأولى من «لعنة الزمن»، هذا بالإضافة إلى وحدة الشعور بالمباغلة فى العملين، حيث يفاجأ الشاعر فى إحدى ليالى ديسمبر الباردة بطارق فى الظلام، وحين يفتح الباب على مصراعيه لا يجد أحدا، وإذ ذاك يعود إلى مجلسه قلقا مهموما ولكن الطرق لا يلبث أن يعود أقوى مما كان، وحين يفتح النافذة يفاجأ بغراب مهيب غريب يقتحم عليه عزلته، وإذ يسأله الشاعر عن كنهه ومبتغاه لا يجيبه هذا الطائر الأسطورى بغير كلمة واحدة: «هيهات»، يقولها وكأنها ماتت على شفثيه فلا يجد عنها حولا، وحينذاك نكتشف - فيها يشبه الحدس - أن القصيدة لا تحدثنا عن غراب حقيقى، بل تومئ به إلى بعض الذكريات الأليمة التى تعتاد الشاعر كلما أجنه الليل، وتنشب نارها فى صدره فلا يستطيع منها مفرا، مثلما لا تستطيع شاعرتنا من عدوها الخفى مفرا^(١٤).

∴

✽

والوتر الجديد فى قيامة الشاعرة ما يزال فى طور العطاء، لم يقل كل ما عنده، ولم يبع بكل أسرارها بعد، والذى يقرأ نتائجها عبر سنوات العقد الأخير لا يخطئ تلك النبرة الصوفية الإشرافية التى تترقق فى النسيج الشعرى فتجعل منه إضافة متميزة، لا إلى حصاد الشاعرة فحسب، بل إلى ديوان الشعر العربى المعاصر بعامته.

وهذا الطابع الاشرافي لا يقتصر على تلك التجارب التي ترتبط بمثير ديني واضح، بل إنه يبدو حتى في تلك الحالات التي تدق فيها هذه السرابطة أو تنعدم، كما نرى في قصيدتها «ويبقى لنا البحر»^(١٥)، ولكنه يتجلى بكامل سماته حين تكون صلة القضية بالباعث الديني مباشرة، وحينذاك، نرى هذا الطابع الاشرافي يتخلل مستويات البنية، ويشع من أحدها إلى الآخر، حتى يصب في مجرى البنية العميقة أو الدلالة الصوفية التي تكون ما يشبه النواة بالنسبة للتجربة الشعرية. لنقرأ هذا المقطع من قصيدتها «زنابق صوفية للرسول»^(١٦):

وَجْهَ حَبِيبِي أَكْبَرَ مِنْ لَا نِهَايَةَ الْبَحْرِ، مِنْ مَدَاهُ
يَسْدُ أَقْطَارَهُ وَيَمْتَصِرُ طَيْرَهُ، مُوجَهُ، رُؤَاهُ
وَجْهَ حَبِيبِي زَنَابِقُ، أَكْوَاسُ، مِيَاهُ
وَجْهَ حَبِيبِي وَاللَّانْهَائِيَّاتِ عَالَمٌ وَاحِدٌ
لَيْسَ يُشْطَرُّ، أَوْ يَتَجَزَّأُ.

تشعر على الفور بما يشبه جذبة الوجد الصوفي، يعبر عنها في إطار نغمي وتصويري يذكرك بقريب منه في «نشيد الإنشاد» من العهد القديم، وهو الإطار الذي أغرى بعض شعراء الطليعة من المحدثين، وبخاصة صلاح عبد الصبور ونزار قباني، مع فارق لا بأس من إعادة التنويه به، وهو أن نازك الملائكة تستخدمه للتعبير عن تجربة ذات مذاق ديني تختلف به عن تجارب الآخرين. على أية حال، لا تلبث هذه الجذبة الصوفية أن تصبح صريحة في اتكائها على لبنات تصويرية خالصة في انتائها الديني، كالقرآن، والترتيل، والصوم:

مِنْ أَبَدِ الضُّوءِ جَاءَ أَحَدٌ
مِنْ غَابَةِ الْعَطْرِ وَالْعَصَافِيرِ هَلْ أَحَدٌ
عَبَّرَ عُطُورَ الْقُرْآنِ، عَبْرَ التَّرْتِيلِ وَالصُّومِ، شَعَّ أَحَدٌ
مِنْ عُتَمَقِ أَعْمَاقِ ذِكْرِيَاتِي.

ويزداد وضوح الوجه الصوفي للتجربة، حتى تغدو نوعاً من «العروج» أو ضرباً من «التسابيح الصوفية» :

وياجناحي نحو سمائي ونحو ربّي
ياقطرة الله في شفاء الوجود، ياظُلَّتِي وعُشَّتِي
انْقُرْ تسابيح صوفية مِنْ على شفتيَا
ياسْبَحَاتِي، يا صوم أغنيَتِي، وياسنبلا طرِيَا
إني أنا حُرقة المتصوف في غسق الفجر
أحمد، أحمد.

فعلاوة على تغذية الوجه الصوفي للتجربة، تارة عن طريق الوصف : «تسابيح صوفية»، وتارة أخرى عن طريق الإضافة : «حرقة المتصوف»، نرى في ترديد اسم الرسول ذلك التردد الإيقاعي، ما يبعث جو الذكر والدندنة الصوفية، هذا كله بالإضافة إلى ما في صورة ذلك الطائر السماوي الذي ينقر التسابيح وتخرج الروح على جناحيه إلى الله، من نبض ترائي غير منكور. وللشاعرة ولع بهذا النبض الترائي، والديني منه بخاصة، وقد سبق أن أغرتها واقعة تفجر الماء تحت قدمي الطفل المبارك «إسماعيل بن إبراهيم»، فاتخذت منها تعبيراً موازياً عن تفجر النار بما يطفئ غلة المقاتلين في حرب رمضان^(١٧)، وهامى تنتقل من حدود الصفا والمروة إلى المزدلفة التي تتحول - في الرؤيا الشعرية - من حيث كانت مجرد منسك من مناسك الحج، إلى حيث أصبحت قرأ ونهراً ورحلة صوفي وصلاة :

يَنْحَنُونَ
يَجْمَعُونَ الصَّدَفَ الأَبْيَضَ فِي شَطِّ السَّكُونِ
وَيُصَلُّ فَوْقَ وَادِيهِمْ قَرَّ
ضَوْؤُهُ أَشْرَعُهُ عَبْرَ نَهْرٍ

وجهه رحلة صوفي وأسرار عُيُون
 قَرَّ يُمَطِّر زَنُخَاتٍ مِنَ الرُّؤْيَا وَأَقْدَاحِ صُورٍ
 هُدْبِهِ لِلرُّوحِ رَحْلَةٌ
 وَصَلَاةٌ وَأَهْلَةٌ^(١٨).

والذى لا ريب فيه أن هذا الانعطاف نحو الموروث الدينى قد أضاف إلى تجربة الشاعرة بعض روافد اليقين والسكينة، بدلا من ذلك الأرق تجاه الآت، أو التوفز تجاه المجهول بعامة، ولكن القضية ليست قضية الأبعاد الجديدة فى التجربة الشعرية فحسب، بل إنها - بالأحرى - قضية التشكيل الفنى الذى أمده ذلك الموروث بصور شعرية لا يفنى مددها ولا ينضب لها معين، والموروث فى هذه الحالة ليس مجرد مادة تاريخية صماء، وليس كذلك مجرد قناع تلوذ به الشاعرة، عزوفا عن المباشرة وتخرجاً من التصريح، بل هو نوع من التفكير بالماضى، أو قل هو إعادة اكتشاف هذا الماضى فى إطار رؤية معاصرة، وعند هذا الطور الجديد من أطوار الصياغة الفنية ما يزال لدى شاعرتنا مما قد تقوله الكثير.

مراجع وتعليقات :

- (١) صدرت الطبعة الأولى من هذا الديوان سنة ١٩٤٧م عن مطبعة الزمان ببغداد، ثم ظهرت طبعته الثالث سنة ١٩٦٠م عن المكتب التجارى بيروت.
- (٢) سيسيل دى لويس : الصورة الشعرية - ترجمة د. أحمد نصيف الجناى وآخرين - دار الرشيد للنشر بغداد سنة ١٩٨٢ - ص ٩٠ - ٩١.
- (٣) عاشقة الليل - ط ٢ منشورات المكتب التجارى - بيروت سنة ١٩٦٠ - ص ٩٢ - ٩٤
- (٤) قصيدة : السفينة النائية - المصدر السابق - ص ١٣٢ - ١٣٥
- (٥) قصيدة السفر - المصدر السابق - ص ٤٢ - ٤٥
- (٦) الغروب، المصدر السابق - ص ٧٦
- (٧) قصيدة : فى وادى العبيد - المصدر السابق ص ٢٤ - ٢٧
- (٨) مقدمة ديوان «شظايا ورماد» - ط ٣ - منشورات المكتب التجارى - بيروت سنة ١٩٥٩ - ص ١٤
- (٩) المصدر السابق ص ١٦
- (١٠) من قصيدة «الأفعوان» - ديوان شظايا ورماد - ص ٦٢
- (١١) المصدر السابق ص ١٠٤
- (١٢) ديوان قرارة الموجة - منشورات دار الآداب - بيروت سنة ١٩٥٧ - ص ٩
- (١٣) السابق ص ٢٤ وما بعدها
- (١٤) أنظر ترجمة لقصيدة ادجار آلان بو فى كتاب الدكتور محمد مندور : محاضرات فى الأدب ومذاهبه - معهد الدراسات العربية - القاهرة سنة ١٩٥٥ ص ٨٢ - ٨٣.
- (١٥) نشرت بمجلة الشعر - عدد أبريل سنة ١٩٧٧ - ص ١٠ وما بعدها.
- (١٦) نازك الملائكة : زنايق صوفية للرسول - مجلة الشعر - يناير سنة ١٩٧٨ - ص ٥١ وما بعدها.
- (١٧) نازك الملائكة : الماء والبارود - الشعر - يناير سنة ١٩٧٦ - ص ١٣ وما بعدها.
- (١٨) القمر على مزدلفة - الشعر - يوليو سنة ١٩٧٧ - ص ١٢ وما بعدها.

المبحث السابع

التشكيل بالموروث

التشكيل بالموروث*

في الشعر العربي المعاصر

للموروث دلالاته التاريخية والقومية والأخلاقية، وحين يستغله الفنان على هذه المستويات كلها أو بعضها، فإن علاقته به قد لا تتجاوز النمط التقليدي في علاقة المبدع بموضوعه، ذلك النمط الذي يفترض منذ البدء ثنائية الماضي والحاضر، وأن قيمة ثانيهما لا تقاس إلا بحجم دورانه في فلك الأول قريبا أو بعدا. وقد يعكس الماضي في هذه الحالة «فترة ملحمية» فتكون نماذجها الإيجابية بمثابة المثال الذي يحفز بمجرد رصده إلى الاستلهام والافتداء، كما يمكن أن يعكس «فترة مأساوية» تبرز فيها زوايا البطولة بزوايا الانكسار، فينهض تجسيدها بوظيفة التنبيه والتحذير، بل والتنفير أيضا، مادام العمل الأدبي، لا يخلو في هذه الحالة من محاكاة الظواهر التراثية السلبية محاكاة هجائية ساخرة، وفي إطار هذه الغايات متفرقة ومجتمعة، يحسن أن نضع الجهد الدءوب الذي بذلته فيألق الرواد ممن عكفوا على التراث بحسبانه مادة للإبداع الأدبي، بدءًا بمبارون النقاش وخليل اليازجي وأبي خليل القباني وفرح أنطون، ومرورًا بأحمد شوقي ومطران وحافظ وعزيز أباظة وباكثير، وسواهم ممن حرصوا على تشكيل الظاهرة التراثية في نطاق الشعر الغنائي أو في صورها الدرامية والقصصية.

بيد أن الموروث - كما أضحي يتصوره شاعر العصر - لم يعد مقصورا على وظائفه الاصطلاحية من حيث هو مادة للمعرفة أو مصدر للاحتذاء أو منبع للعبارة، بل أصبح - كذلك - ضربًا من الرؤيا الفنية يقوم فيه الحس التراثي مقام الرصد التاريخي، ويتجلى فيه «ما كان» بمثابة نبوءة أو حدس بما يكون،

* نشرت هذه الدراسة بمجلة الشعر - القاهرة - أكتوبر سنة ١٩٧٩.

كما يتجلى فيه «ما يكون» بمثابة «تأويل» إبداعى لما كان، بكل ما يترتب على هذا التأويل من خصوصية فى الحذف والإضافة والتفسير، ومن ثم يغدو التفاعل الخلاق بين الماضى والحاضر بديلا للمواجهة بينهما فى وضعها السكونى الجامد، وينهض «حلول» أحدهما فى الآخر عوضا عن تلك الثنائية التى تفترض الاختلاف فى الأصل. وإذا كانت الثنائية تلد الهجاز باعتبار أنه يجمع بين طرفى الصورة فى وجه ويتركها متميزين فى وجوه، فإن هذا «الحلول» لا يكون إلا نتيجة خيال فنى قادر على التحليل والتركيب بكل مستوياتهما، قادر - حسب تعبير الشاعر المتصوف وليم بليك - «على أن يرى العالم فى ذرة الرمل، وأن يرى الله فى الزهرة البرية»^(١)، وهو من هذا المنظور أمثل الملكات الإبداعية لتغذية القصيدة الحديثة، من حيث هى رؤية غير مباشرة، ثم من حيث هى صياغة رمزية تنأى عن التقرير والوصف والتسمية.

وإذا كان «حلول» الماضى فى الحاضر تعبيرا عن وحدة الموروث الثقافى من ناحية، وطريقة فى تصوّر اللوحة الفنية غير المباشرة من ناحية أخرى، فإنه يومئ - فى التحليل الأخير - إلى أثر قد لا يقلّ عن هذين خطرا، نعنى أثر التقاليد أو الأعراف الشعرية التى تلهم حركة المبدع وتوجهه توجيهها غير منظور، وهى تقاليد تحمل فى ثناياها من عناصر الاستمرار بقدر ما تحمل من عناصر التجدد وإمكانات الإضافة، ومن الحوار الدائب بين الثابت منها والمتغير فيها يكتسب المسار الأدبى قدرته على التنامى والتطور، وليس محض مصادفة أن يتمثل بعض اتكاء الشاعر العربى المعاصر على الموروث فى الاقتباس منه بطريقة مباشرة أو محوّرة، لأن مثل هذا الاقتباس إن أدى وظيفته باعتباره فلذة فى البنية الشعرية، فلم يخلُ من إشارة إلى وحدة الدائرة التصويرية التى تجمع بينه كموروث وبين سواه من أجزاء القصيدة.

وللشاعر الراحل بدر شاكر السياب تنويعاته الدقيقة على هذا الوتر، فهو فى مقطع البداية من قصيدته الشجيرة «ليلي» يزفر نفثات عمودية تذكرنا بزفرات

مجنون بنى عامر، ولا تكاد تختلف عنها حتى في الوزن وطريقة انتقاء المداميك اللفظية ونبرة النداء التي تشبه صرخة المستغيث :

أبصرت ليلي فلبنان الشموخ على عينيكَ يضحك أزهاراً لأضواءٍ
إني سألتُهما في بُؤْيُوكَ كَمَنْ يَقْبَلُ القمرَ الفضى في الماء
ليلي ! هوأى الذى راح الزمان به وكاد يفلت من كفى بالداء^(٢).

وبذكرنا هذا المقطع، بمعارضات البارودي لأبي فراس الحمداني والشريف الرضى، وبقصائد شوقي في معارضة البحترى وابن زيدون، مع فارق أن المعارضة هنا لا تحمل نزعة المحاكاة أو حتى معنى التحدى وتوكيد الذات كما هي الحال بالنسبة لهؤلاء، بل هي ضرب من استحضار جو التراث بنفس الطرائق البنائية التي تعود على استخدامها الشاعر القديم. حتى إذا ما انتهى هذا المقطع وانتقل الشاعر إلى تاليه تأكدّ لدينا أن هذه الطرائق بدورها ليست مقصودة لذاتها، لأن الشاعر سرعان ما يستدرك عليها بمقطع من شعر التفعيلة يختلف عن سابقه في الوزن والصياغة والإيماءات العصرية :

ليلي، هوأى، مُنأى، شعري
حملت ضفيريها هوأى كأنها أمواج نهر
حملته نحو مدى السماء
نحو المجرة والنجوم ونحو «جيكور» الجميلة.

فبالإضافة إلى المفارقة بين الإطار العمودي للمقطع الأول، والإطار الحرّ للمقطع الثاني، نرى أولهما من وزن البسيط على حين نرى الثاني من وزن الكامل، وحين تجذبنا صياغة أولهما - ولفظة البؤيؤ محور الثقل فيها - إلى عقب التراث، نرى صياغة ثانيهما تلفتنا بشدة إلى معاصرة الشاعر وخصوصية وسائله وظروف تجربته الفردية في «جيكور الجميلة». فإذا ما كدنا ننسى في غمرة هذه الخصوصية لحن البداية بإيقاعه الجليل ونبراته التراثية الأسيانة، خفّ بنا الشاعر

مرة أخرى إلى اقتباس صريح في مقطع قصيدتي كامل :

« ليلي، منادٍ دعا ليلي فحفت له نشوانٌ في جنبات القلب عريئاً
كسا النداء أسمها سحرا وحببه حتى كأن اسمها البشرى أو العيدُ
إن يشركوني في ليلي فلا رجعت جبالٌ تجد لهم صوتا ولا البيدُ »

إن هذا المقطع - الذي قنعنا منه بهذه الأبيات - يذكرنا بمقطع البداية في التزامه العمودي أولاً، وفي وزنه ثانياً، ثم - ثالثاً - في اتكائه على الهتاف باسم « ليلي » يستجليه ويهلل له ويسبح في مقاطعه، وكأن هذا النداء رقية أو تعويذة سحرية تفتح أمام باصرته الفنية مغاليق الرؤيا، تماماً مثلما كان شاعرنا القديم يلوذ بنداء « خليليه » أو التغنى باسم صاحبه، وكما كان الشاعر الإغريق في عصور الشعر الأول يهتف « بأبولو » تارة، وبأرباب الأولمب تارة أخرى، تلك ديمومة العرف الفني تتجلى حتى لو بدت ملفوفة في أوشحة من الرؤية العصرية.

ورغم ذلك لا يعتبر الاقتباس في صورتيه المباشرة والمحورة أمثل الطرق لاستغلال الموروث استغلالاً عصبياً، وتفضُّله الإشارة التراثية في هذا المقام، إذ تتميز بالتركيز والكثافة والاكتناز، على حين لا يفقدها هذا التركيز طاقة البوح والإثارة، شأن التماعة الضوء، قد تكون سريعة خاطفة، ولكنها تفجر بألقها أبعاد المكان، وربما كان هذا هو السر في كثرة دورانها بين تضاعيف القصيدة الحديثة، حتى لتتضمن أبيات ثلاثة فقط من « مرثية جيكور »^(٣) للسياب إشارة إلى حرب البسوس، وأخرى إلى يزيد بن معاوية، وثالثة إلى شمر بن ذي الجوشن، ورابعة إلى أبي زيد، هذا على حين يخف ذلك الحشد من الإشارات ويقل ازدحامه في السياق الشعري لدى شاعر كصلاح عبد الصبور، فيقنع بالمزاوجة - في مقطع واحد - بين واقعي الخروج والصُّلب، وأولاهما ترجع إلى الموروث الإسلامي من حديث الهجرة، أما ثانيتهما فمن التراث المسيحي، ولكن كليهما تحمّلان في الأصل التراث معنى المكابدة في سبيل المبدأ، ومن ثم تجمع بينهما على المستوى العصري وحدة الإيجاء بالمعاناة الإبداعية التي يصلى الشاعر ناراها :

الشعر زلّتى التى من أجلها هدمتُ ما بنيت
من أجلها خرجت.

من أجلها صُلّبت

وحينما عُلّقْتُ كان البرد والظلمة والرعدُ

ترجّنى خوفا

وحينما ناديت لم يستجب

عرفتُ أننى ضيّعتُ ما أضعت^(٤)

والواقع أن إشارة الشاعر إلى «الخروج» وما فيه من معنى المجاهدة الفنية ليست فلتة تراثية شاردة تتولد بمحض المصادفة ؛ لأن التراث الدينى - والصوفى على وجه الخصوص - لدى صلاح عبد الصبور شديد الإلحاح والمعاودة، وهو يتحول فى كثير من الأحيان إلى حيث يصبح منهجا فى الإدراك وطريقة فى التصور الإبداعى، قد تتكرر بعض خيوط هذا المنهج مقبوضة أو مبسوطة أو ملفوفة بغيرها من الخيوط، ولكنها فى كل الحالات تشى بمستويات إيحائية مختلفة - المرامى والغايات. وآية ذلك أن واقعة «الخروج» التى وردت هنا مضمرة ومعقودة بغيرها من الإشارات، تتكرر فى قصيدة أخرى للشاعر تحمل عنوان «الخروج» صراحة، ولكنها ترد هذه المرة لتوحى بنمط من الهجرة النفسية والتطهر الروحى يتجاوز بهما الشاعر ملابسات واقفه، ويتخطى بهما حدود ذاته الثقيلة القديمة، ويصلى بهما من عذاب المغادرة ولوعة الترحّل ما يفصل عنه أدران الماضى وبهيمه لاجتلاء البعث الروحى الجديد :

أُخرجُ من مدينتى، من موطنى القديم

مطرّحا أثقال عيشى الأليم

فيها، وتحت الثوب قد حملتُ سرّى

دفنته ببايها، ثم اشمَلْتُ بالسَّاء والنجوم

أنسلّ تحت بايها بليل

لا آمن الدليل حتى لو تشابهت على طلعة الصحراء
 وظهرها الكتوم
 أخرج كاليتيم
 لم أتخير واحدا من الصحاب
 لكى يفدنى بنفسه، فكل ما أريد قتل نفسى الثقيلة
 ولم أغادر فى الفراش صاحبي يضلّ الطلاب
 فليس من يطلبنى سوى «أنا» القديم^(٥).

فهذه «المغادرة الروحية» قد اقتضت من الشاعر قدرا من بسط الإشارة وتغذية عناصرها التراثية، على نحو لم نعهده فى قصيدته السالفة، إبتداء من المدينة المتروكة ومرورا بالإيماءات المتعاقبة إلى الليل والنجوم والدليل والصحراء. وإن تكن خصوصية الرحلة قد اقتضت منه - أيضا - نفي أحد عناصرها الجوهرية الأصيلة، وهو «الصاحب» الذى يمكث بفراش صاحبه تضليلا لطالبيه، وحتى هذا النفي كان نتيجة لتكييف الإشارة مع مستواها الإيحائى الجديد، فليس ثمة من يطلب الشاعر على الحقيقة، وليس هناك من الأعداء من يطارده، وإذا كان فهو ليس منفصلا عنه، لأن الطالب والمطلوب كليهما وجهان لذات واحدة، تتوازى الهجرة من قديمهما إلى حديثهما مع الهجرة من الواقع إلى المثال.

ونفى أحد عناصر الصورة على هذا النحو الذى تعرضت له قصيدة «الخروج» ينعطف بنا إلى معلم آخر من معالم تطور الموروث على قلم الشاعر الحديث، إذ يحدث كثيرا أن يقضى توظيف الإشارة بطريقة عصرية إلى تعديل بنيتها التراثية، حتى تبدو فى صورة محرفة أو معكوسة، فتكون ظاهرتا التحريف والعكس برهانا على خصوصية التأويل الذى يقدمه الشاعر للموروث، وإيماء إلى أن المدلول الرمزى للإشارة يتجاوز بالضرورة مدلولها التراثى. لقد استخدم قميص يوسف - على سبيل المثال - فى أكثر من قصيدة

حديثه للإلماح إلى نبض البشارة وانبعاث الأمل في نفس يعقوب، وغالبا ما كان كل من طرفي الصورة: القميص، يعقوب، يجد معادلا عصريا له على نحو ما، فمعادل الأول لدى صلاح عبد الصبور «خطاب صديقه»، أما معادل الثاني فهو الشاعر نفسه: «خطابك الرقيق كالقميص بين مقلتي يعقوب»^(٦)، ورغم هذا ظلت علاقة البشرى بين الطرف الأول المثير (القميص - الخطاب) والطرف الثاني المستثار (يعقوب - الشاعر) واحدة الإيجاء في جانبيها التراثي والعصري، هذا على حين تنعكس تلك العلاقة انعكاسا مقصودا ومقدّرا في قصيدة «الشاعر والعالم» للشاعر عبده بدوي؛ لأن الطرف الثاني لا يظل في حالة «استقبال» كما كان العهد به، بل يلوذ بالسلبية أو اللامبالاة تجاه الطرف الأول، فيما تتوجه إثارة ذلك الأخير إلى تفجير البكاء بدلا من بعث الأمل أو التلويح بالبشارة:

فلنذكر ياذا الوجه المعشوق الباهر
أن الدنيا صارت غير الدنيا
وقيصك في دمه لن يُبكي غير الذئب
أما يعقوب فهو يحثّ خطاه الليلة
في معطفه الخالي من كل بشاشة
كى يشهد من فوق الشاشة
إحدى قصص الحب
يايوسف ما عاد يدق القلب
فاهبط للجُبِّ^(٧).

وإذا كان من باب المفارقة المريرة أن يتحول قميص يوسف إلى مشير للبكاء لدى الذئب الذي اتهم «بأكله» في الأصل القرآني^(٨)، ومن ثم ينبع الإشفاق من غير مصدره المتوقع، فإن مرارة المفارقة تتضاعف إذا أخذنا في الاعتبار

ذلك الطابع الهجائي الساخر الذى آلت إليه العلاقة بين الطرفين الأساسيين فى الصورة .

ولأن التفكير بالموروث ضرب من « الحلول » المتبادل بين الماضى والحاضر، فقد يلجأ الشاعر المعاصر إلى أطراح بنية الإشارة وتجريدها من أطرافها الصريحة وتفاصيلها الهامشية، والقناعة منها بمجرد الباعث الذى تنهض عليه أو الغاية الكامنة وراءها، بوصفها أهم ما يعنى الشاعر فى تلك الحالة، ومن ثم يصبح استغلال الإشارة التراثية نوعاً من « الاستلهام » نحسّ به من خلال نسيج القصيدة وسياقها، كما تتطور وظيفتها بحيث تغدو خلفية وجدانية وفكرية للعمل الشعرى. تأمل هذه الصورة التى رسمها الشاعر محمد أبو سنة « لأبى الهول » :

وتومض فى مُقْلَتَيْكَ بواذر برق مخيف
حرائق تاكل كُلَّ الهشيم الذى
خلفته ليالى الخريف
فهل أنت تصمتُ كى تتكلم
عما تبوح به الأرض للبذرة النابتة
وهل ترقد الآن فوق كنوز الزمان القديم
وبين يديك المفاتيح تمنحها
للجسور الحكيم
جسور يجى من الماء والنار
يعرف سرّ السؤال المحير
« هل سيجى الزمان السعيد؟ »^(٩).

فإنك لن تجد هنا أية إشارة صريحة إلى الموروث الأسطورى أو الدلالات الميثولوجية لأبى الهول، ورغم ذلك لا يمكن أن نغض النظر عن ثلاث إيماءات هامة فى ذلك النصّ الشعرى، أولاها بواذر البرق فى وميض مقلتي أبى الهول ،

وثانيتهما أن صمته مقدمة لكلام هو بدوره إرهاب لتفجّر حيوية الأرض وتجدد طاقتها على الإخصاب، وثالثتها أن مفاتيح السر الذي يجنّه أبو الهول مرهونة بمجئ ذلك الإنسان الذي يجمع قلبه من الجسارة والحكمة بقدر ما يجمع تكوينه من أخلاط الماء والنار.

فإذا قارنا بين هذه الإيماءات البعيدة والتفسير الذى يقدمه الموروث الأسطورى وجدنا من ملامح الشبه ما يدفعنا إلى القول بأن هذا الموروث كان بمثابة الوجه الخلفى للصورة الشعرية؛ فصوت أبى الهول - حسب الأسطورة - هو صوت الرعد المقدس، واللغز الذى يقدمه لأهل طيبة لا يفض أسرارهِ سوى بطل يتمتع بمقدرة فائقة على معرفة ما يعجز عنه سائر البشر، وعندما تخرق أشعة الشمس جبل الغيوم يصمت صوت الوحش المرعد، وتفتح مغاليق اللغز، وتسقط الأمطار على الأرض هاربة من سجنها السماوى وقد واكبها دوى رهيب^(١٠).

وبنفس الطريقة فى استلهام الموروث يعالج «أمل دنقل» كثيرا من إشاراتهِ التاريخية والأسطورية، ونشعر بذلك على وجه الخصوص حين نراه يستوحى صورة عنتره بإشعاعاتها الأصيلية والمضافة، دون أن يعمد إلى السرد التقريرى أو الحكاية المحبوكّة، مكتفيا بأن يستخلص من ركام المادة التراثية محور المفارقة بين النسيان ساعة الفرج والتذكر لحظة الشدة:

ظَلَلْتُ فى عبيد عَبَسَ أَحرس القطعان

أَجَزَّ صوفها

أَرَدَ نُوقها

أنام فى حظائر النسيان

طعامى الكِسرة والماء وبعض الثمرات اليابسة

وها أنا فى ساعة الطعان

ساعة أن تخاذل الكماة والرماة والفرسان

دعيت للميدان

أنا الذى ماذقت لحم الضان
 أنا الذى لا حوّل لى أو شان
 أنا الذى أقصيتُ عن مجالس الفتيان
 أدعى إلى الموت ولم أدع إلى المجالسة^(١١).

فالشاعر لا يشير إلى عنتره تصرّيحاً، وهو لا يذكره باسمه، بل يلمح إليه ضمناً حين يذكر «عبيد عبس»، وهو لا ينمّن حواشى الرقعة التراثية، ولا يتعقب خيوطها وألوانها، بل يقنع بالإيماء منها إلى مقابلات تصويرية غزيرة الدلالة : من يرعى الإبل ويجتوهرها، ثم يكون طعامه الكسرة والتمر، ومن ينام فى حظائر النسيان ثم يدعى إلى الميدان، ومن يُسكر ساعة المجالسة ثم يُذكر ساعة الموت، ومن مجموع هذه المقابلات يتشكل معنى المفارقة الذى نهضت عليه الصورة.

وببدو أن لصياغة التراث على أساس المفارقة صلة بظاهرة أخرى كثيرة الدوران فى أسلوب القصيدة الحديثة، وهى ميل الشاعر المعاصر على وجه العموم إلى مزج نمطية السياق عن طريق المزج بين المتوقع واللامتوقع، وإذا كانت المفارقة لا تحقق غايتها إلا من حيث هى مباغته ناجمة عن إقتران وضعين متناقضين بطبيعتهما، فإن هذه المباغته بدورها تعتبر محورا هاما من محاور الظاهرة الأسلوبية، لأن قيمة كل خاصية أسلوبية تتناسب مع حدة المفاجأة التى تحدثها تناسباً طردياً، فكلما كانت غير منتظرة كان وقعها على نفس المتلقى أعمق^(١٢). ومن المنطلق ذاته يمكن أن نفسر شكلاً آخر من أشكال التراث فى القصيدة العربية الحديثة، وهو ما ندعوه «الاعتراض بالموروث»، حيث يقطع الشاعر نسق الصياغة بمقطع اعتراضى يتضمن إشارة أو أكثر إلى واقعة أو شخصية من مذكور الماضى، فيكون لهذا الاعتراض قيمة أسلوبية من حيث يتولد فيه اللامتظر من خلال المنتظر، كما تكون له قيمته الإيحائية فى توكيد

مغزى النسق الصياغى وتعميق مراميه. على أن هذا الاعتراض التراثى إن بدا للوهلة الأولى قطعاً لتسلسل السياق فإنه - بالمثل - استمرار له، لأنه يعتمد على علاقات دقيقة تصله بسوابقه ولواحقه من جزئيات البناء، وقد تكون هذه العلاقات واضحة حين تأخذ شكل التشبيه الصريح فى مثل قول السياب:

أَسِرْتُ أَلْفَ خُطْوَةٍ؟ أَسِرْتُ أَلْفَ مِيلٍ؟
إلى جدار قلعة بيضاء من حجر
كأنما الأقمار منذ ألف عام
كانت له الطلاء
كأنما النجوم فى المساء
سِلْنُ عليه، ثم فاض حوله الظلام
وسرْتُ حول سورها الطويل
أعدَّ بالحِطَّا مداهُ (مثل سندباد
يسير حول بيضة الرُّخِّ ولايكاد
يعود من حيث ابتداء
حتى تغيب الشمس، غشَّى نورَها سواد
حتى إذا ما رفع الطرف رأى.. وما رأى؟)
حتى بلغتُ فى الجدار موضع العماد
تقوم فيه كالدجى بَوَّابة رهيبة^(١٣).

فالإشارة التراثية فى الجمل المحدودة بالقوسين لم تقطع السياق إلا بقدر ما أكدته، من حيث إنها اتكأت على المماثلة الصريحة بين سعى الشاعر حول سور القلعة البيضاء ودوران السندباد حول بيضة الرخ، وفى كليهما من طول المدى والإصرار على الوصول ما لا يحتاج إلى صعوبة فى الاستكناه.

بيد أن هذه العلاقة قد تدقُّ أحيانا على النظرة الوهلية، وذلك حين يتخلى

الشاعر عن الروابط الأسلوبية الصريحة (أدوات التشبيه مثلاً)، قانعا بما يطرحه «التداعى» من رؤى وإشارات مخترنة، سواء كان هذا «التداعى مقيداً»، حين يبدأ من فكرة أو خاطر أصلى تتابع بعده الخواطر والصور بما لا يخرج عن دائرة المثير الأصلى، أو كان «تداعياً حراً»، حين لا تتفق الصور إلا في نوع التداعى وجنسه، وكلاهما - التداعى المقيد والتداعى الحر - من العمليات الفنية الواعية، وإن بدا أن لا أثر للوعى فيهما من حيث الظاهر. تأمل هذا المقطع من قصيدة أخرى للسياح بعنوان «في غابة الظلام» :

ومُقلتا غَيْلانُ تومضان بالحنين
يرْقُب من فراشه ذَوائب الشجر
أَمْضَى السَّهَاد، عَذْبَتِه زَحْمَةُ الْفِكْر
(أين من الطفولة السهاد والفكر؟)
عيناه في الظلام تسريان كالسفين
بأى حقل تحلمان؟ أيما نهر؟
بعودة الأب الكسيح من قرارة الضريح؟
(أمت فيهتف المسيح
من بعد أن يزحزح الحجر:
هلم يا عازراً؟)
عيناه لظى وريح
تَحْرِقُ في أضالعي مضارب الفَجَر^(١٤).

وربما لا نحتاج إلى التذكير بأن هذه القصيدة من أخريات قصائد الشاعر وهو يجالّد الداء في إحدى مصحات الكويت، وأن غيلان الذى يشير إليه هو ابنه الذى طالما تغنى باسمه على مدار شعره. وإذا كان من شأن الطفولة اللهو البرئ والتخفف من الهموم، فإن مما يثير الدهشة والإشفاق معا أن تقترن

الطفولة « بالسهاد » و« الفكر » ، وهذا بالضبط ما حققه الاعتراض الأول، وهو لا يكاد يخرج عن دائرة المثير الأصلي.

أما الاعتراض الثانى - أميت فيهتف المسيح إلخ - فقد سبقته ثلاث صيغ استفهامية تنصب جميعها على موضوع الحلم المتخيل فى عينى الطفل : الحقل، النهر، عودة الأب الكسيح ، والصيغتان الأوليان لم تردا إلا على سبيل التلبس والتعمية؛ لأن ما يحلم به هذا الطفل حقيقة هو موضوع الصيغة الثالثة، نعى عودة الأب؛ وبما أن هذه العودة تكاد تكون متعذرة إن لم تكن مستحيلة، فإن الاستفهام هنا ليس إلا ضرباً من التمنى، ومن ثم يأتى الاعتراض الترائى - بالإشارة إلى معجزة المسيح فى إحياء عازر - مفارقاً للمثير الأصلي ومتناغماً معه فى نفس الوقت، فهو مفارق له فى نوعيته الترائية ومصدره من المذخور المسيحى، وهو متناغم معه فى الشكل والإيجاء؛ لأن كليهما ظُرح بطريقة الاستفهام، ولأن كليهما يدور فى دائرة المعجزة، بيد أنه إذا كانت المعجزة قد تحققت مرة، فما الذى يمنع من تحققها مرة أخرى، رغم اختلاف الظروف والملابسات؟!

* * *

وإذا كانت الإفادة من الموروث فيما تطرقنا إليه من تجارب الشعر الحديث قد تمثلت فى المعارضة والاقْتباس والإشارة الصريحة أو المضمرة، فإن تجارب أخرى قد آثرت التعامل مع « النموذج الترائى » بحسبانه قالباً كلياً تدور من خلاله حركة القصيدة منذ البداية وحتى النهاية، وقد قلنا « النموذج » ولم نقل « الشخصية »، لأن الشخصية تعبير عن الملامح الفردية الخاصة، وهى لا تتحول إلى نموذج إلا حين تمثل العام من خلال الخاص، والكلى من خلال الجزئى، فإذا حظيت بهذا التحول تسنى للشاعر أن يعالجها بنفس الطريقة التى يعالج بها كل مبدع رموزه، أى بأن يستغل جانب العمومية فيها استغلالاً إيجائياً، وفى

تلك الحالة تكفل القصيدة لنفسها - أولاً - ما يحمله النموذج التراثي من إسقاطات عصرية، كما يتوفر لها - ثانياً - ضرب من الحركة الدرامية المتنامية مع تطور النموذج وتحولاته عبر العمل الشعري، ثم إنها تتمتع - في التحليل الأخير - بقدر من التماسك العضوي والوحدة البنائية ربما لم يكن متاحا لها دون توظيف النموذج التراثي بطريقة حديثة.

وتتنوع مصادر النموذج التراثي طبقاً لطبيعة التجربة الشعرية، ثم تبعاً لفلسفة الشاعر في النظر إلى الماضي، وحجم ونوع ثقافته التي تلون هذا النظر، فمن النماذج ما يرتدّ إلى الموروث الشعبي، ومنها ما يستقيهِ الشاعر من التراث الديني أو الصوفي، ومنها ما يكون ذا أصل تاريخي، ومنها ما يرجع إلى الأساطير ومذخور اللاشعور الجمعي، كما أن منها ما يستمدّه الشاعر من معين الثقافة الأوربية في وجهيها الإغريقي والروماني على وجه الخصوص.

وأياً كان مصدر النموذج وظروف نشأته الأولى فإنه في التشكيل الفني لا بدّ أن يخضع لقدر من التحوير والتدوير يخرج به عن فجاجته وتلقائيته من ناحية، ويستقيم به مع خصوصية التجربة الإبداعية من ناحية أخرى. وقد يحدث هذا التحوير بأن يرصد الشعر النموذج من الخارج مرة ومن الداخل مرة أخرى، فيكون الفصام بين الوجهين إيماء بما يعانيه إنسان العصر من أزمة التمزق بين الواقع والمثال، كما صنع صلاح عبد الصبور في «مذكرات الملك عجيب بن الخصب»^(١٥)، حين صوّر على ألسنة الشعراء - وهم يهثثون الملك الجديد بتاج أبيه - مظاهر السطوة والصوبجان، ثم سرعان ما قابل هذه الصورة الخارجية البراقة بصورة داخلية تفضح ضعف الملك وانكساره حين يواجه نفسه مع إطلالة كل مساء. ونفس المنهج في تحوير النموذج نطالعه في «كلمات سبارتاكوس الأخيرة»^(١٦) لأمل دنقل، حيث يسلط الشاعر أضواءه على النموذج من ثلاث زوايا: الزاوية الأولى ينهض بها صوت يشبه صوت الجوقة في المسرح الإغريقي،

وفيها يبدو الشيطان «معبود الرياح» معادلاً «لسبارتاكوس» في الإيحاء بمعاني التمرد والمعاناة والألم النبيل، والزاوية الثانية تعكس صلة هذا النموذج بالآخرين، من حيث هو تجسيد لهم في الموقف والمصير، أما الزاوية الثالثة فتترصد الخيط الممتد بين سبارتاكوس والقيصر باعتبارهما يمثلان الطرفين الأدنى والأعلى في علاقة لا تنهض على التكافؤ والانجذاب، بقدر ما تقوم على التفاوت والتناقض.

والنموذج الترائى بطبيعته أكثر رحابة وامتداداً من الإشارة، لأنه يميل إلى التجسيد بقدر ما يتجنب الإشارة إلى التجريد، وتزداد رحابته حين يستقطب إحساس الشاعر بتاريخ أمته في فترة من فترات التفاعل والجيشان، فيكون للنموذج من سابق ارتباطاته وتداعياته في ذهن المتلقي ما يضاعف قدرته على البثّ والعطاء، وما يهيئه لكى يكون قالباً رمزياً سخياً للإيحاء. إن نموذجاً تاريخياً جهير النبرة على الدوى كالحجاج بين يوسف الثقفى لا يصافح واعية القارئ العربى وهى فى حالة حياد أو ركود أو تجرد، إنه يستفزّ أشتاتاً من الوقائع والأحداث التى التبتت به والتى اختزنتها الذاكرة، حتى ليصبح مجرد التلويح بالنموذج كفيلاً بإثارتها وابتعائها من مرقدتها. لنطالع هذه المقدمة التى صدر بها عبده بدوى قصيدته المطولة «من تجولات الحجاج فى الليل»^(١٧)، ولنلاحظ كيف اختفى صوت الشاعر ليعلو صوت النموذج، ثم لنحاول أن نتذكر أين ومتى وممن سمعنا مثل هذا الصوت الذى لا يقدم صاحبه. صراحة :

يا أهل الكوفة :

لا يجتمع اثنان

إن يجتمعا فالثالث سوف يكون السيف

لا يلقى إنسان أذنه

إن سار وخلأها فسأقطعها

وسأقطع منه الكفّ

فلقد كان الأخرى به

أن يحشرها في أذنه
 إشفاقاً من صوت الحرف
 يا أهل البصرة !
 لن يذهب إنسان نحو المسجد
 لتكون صلاة عشائه
 من لم يلزم بيته
 لم يلزمه عنقه
 يا من ماتوا قبلي !
 أفلتتم من بطشي
 لكني أقتلكم فيمن أنجبتم
 يا من لن أبصرهم من يومى هذا
 إن في هذى الساعة أقتلكم !!

فهذه المقدمة التي تفتح عشر لوحات متوالية تدور جميعاً في إطار ترائي واحد، هي مقدمة «حجاجية» بالأساس، ليس فقط لأن الشاعر قد أعطى هذه المجموعة العنوان الأنف الذكر، بل لأن عناصر الصياغة وسمات الأسلوب تلفتنا بقوة إلى مثيلاتها في خطبة الحجاج الشهيرة حين قدم العراق، ومن أبرز هذه السمات أسلوب النداء الذي يتكرر مع بداية كل مقطع : يا أهل الكوفة، يا أهل البصرة، يا من ماتوا قبلي، ثم اقتران الطلب بالوعيد ممثلاً في التعقيب على صيغة الأمر بصيغة الشرط، بغية إثارة مكانم الفزع والرغبة في نفسية المتلقى : « لا يجتمع اثنان، إن يجتمعا فالثالث سوف يكون السيف، لا يلقي إنسان أذنه، إن سار وخلأها فسأقطعها، من لم يلزم بيته، لم يلزمه عنقه ». هذا بالإضافة إلى قصر الجمل وتقابل الأجزاء، والجنوح - أحياناً - إلى الاحتجاج بالقياس المضمر، وجميعها ملامح أسلوبية تعطينا بطريق غير مباشر

إلى النموذج التراثي، لا باعتباره واقعة تاريخية فقط، بل وبحسبانه تقليداً فنياً ونمطاً تعبيرياً يتغلغل عبر الرؤية الإبداعية للشاعر

وإذا كان اجتلاء النموذج المذكور في شتيت من علاقاته المبتدعة والموروثة، قد أعان الشاعر على تصوير آثار هذه العلاقات في أنماط اجتماعية مختلفة كالأطفال والشعراء والموالى والتوأمين والقراء^(١٨)، أولئك الذين تحمل أصواتهم نبرات روحية مظلومة في مقابلة صوت الحجاج الضاغط الجهم، فإن ثمة من المحدثين من لا يقنع بالمادة التاريخية الطوعية التي يقدمها النموذج، فهو يلجأ إلى تشقيقه من الداخل بدلاً من الامتداد به وتعقب أطواره، وهو يتعامل معه بطريقة رأسية بدلاً من معالجته بطريقة أفقية. وأوضح ما نرى ذلك على وجه الخصوص في نتاج الشاعر العربي المعاصر بلند الحيدري، فكثير من قصائده يعكس ضروباً من الرؤى والتوليدات النفسية والشعورية، وغالباً ما يفضي به ذلك إلى شطر الشخصية الواحدة وتنويع وجوهاً وتوزيع محاور الصراع ومنطلقات النظر فيما بينها، حتى يغدو النموذج ساحة لجدل داخلي متعدد الشخصيات والأصوات.

في قصيدة «أوديب» - من ديوان «رحلة الحروف الصفراء»^(١٩) - يعتمد الشاعر العراقي المعاصر بلند الحيدري إلى توزيع الحديث على ثلاثة ألسنة لثلاثة وجوه تتناوب الظهور على مسرح العمل الشعري: الصورة، أوديب، الكورس، فإذا أمعنا النظر في تجاعيد هذه الوجوه الثلاثة راعنا أنها جميعاً لا تتجاوز أن تكون أقنعة لشخصية واحدة هي شخصية أوديب، أو لنقل إنها ثلاثة مخروطات عمودية لهذه الشخصية التي يطالعنا منها - أول ما يطالع - صوت «الصورة»:

وتصبح يداؤه
وتطلّ على ليل عيناه
وتغور خطاه

أحلام سوداء ومناه
يا ألف سماء.. أين الله !!

والذى يعيننا أن نلاحظه من هذه الصورة الشبحية التائهة الملامح أن أبياتها الثلاثة الأولى تومئ إلى أوضاع مأساوية بالأساس، والبيت الثانى خلسة إشارة إلى عمى أوديب، كما أن ثلاثتها تلجأ إلى استحضار الماضى عن طريق الجمل الفعلية التى تصدرها الأفعال المضارعة: تصيح، تطل، تغور؛ ولأنها أفعال فى الصورة وليست فى الأصل فهى تُسند إلى متعلقات هذا الأصل فى صيغة الغياب دون غيرها: يدها، عيناه، خطاه، حتى إذا ما انتقلنا مع بداية المقطع الثانى إلى عنوان فرعى آخر هو: «أوديب»، تحوّل الحديث من صيغة الغائب إلى صيغة المتكلم، لأن الصوت هنا هو صوت أوديب الأصل لا الصورة:

مهجور كالليل أنا، كالصمت أنا مهجور .

وهنا ، قرب يدي، ملء غدى

دنياى دجى مقرر

بيداء ريداء ونداء مبتور

ودهور تتساقط ، تجرفها أمواه

وأنا الإنسان المغرور..

أغور، أغور، أغور، فأين الله ؟

فنغمة الرثاء التى كانت تبدو فى المقطع السابق وكأنها رثاء للغير، تتكرر فى هذا المقطع على لسان المتكلم نفسه، وعناصر المأساة الماثلة هنا فى اليد الممتدة والدجى المقرر - وظلام الدنيا معادل لظلام العين - والخطا البائرة والاستفهام المستغيث عند نهاية الفقرة، هى بعينها عناصر المأساة فى الصورة، وحتى عندما يبدأ صوت الكورس فى الارتفاع مع بداية المقطع الثالث مؤذنا بنفى الأسطورة وصورتها، فإن هذا النفى يتوجه إلى تلك العناصر المحورية التى تكررت فى المقطعين الأول والثانى :

ياصمتا في الروح المقرورة
 يامدة أيدي مبتورة
 اتركنا، لملم خطواتك
 اتركنا، اغرز آهاتك في ذاتك
 من أي الأبواب المهجورة
 ستعود حكايات، أحلاما، أسطورة
 أو لونا منفيًا في صورة؟!

وينبغي ألا نخدعنا نبرة التشقى و الزجر التي تميز بها صوت الكورس، كما ينبغي ألا نخدعنا تحوّل الأسلوب إلى صيغة الخطاب، مما يوهم بأن صوت الكورس إنما هو ردّ على صوت أوديب في المقطع السابق؛ فالحقيقة أن الكورس ليس إلا وجهًا ثالثًا من وجوه النموذج، وصوته ليس سوى درجة من درجات صوت النموذج الذي يبدو وكأنه لحن متعدد المقامات. وربما أعان على ذلك التأويل ما يتصوره النقد الدرامى الحديث من أن الكورس في صورته المعاصرة أصبح «أداة تعبير عن آراء الكاتب نفسه»^(٢٠)، ومن ثم تغدو تجربة أوديب - كما تجلوها تلك القصيدة - ضربًا من النفى الباطنى أو التمرد النفسى تمارسه الذات تلقاء ذاتها.

ومع ذلك فإن أصالة الموروث لا تنهض شفيعا لقصور الشاعر أو تقصيره في تمثّل التجربة الإبداعية وصياغتها، فهذا الموروث لا يحقق غايته الفنية ما لم تكن الحاجة إليه نابعة من داخل البنية الشعرية ذاتها، وإذا اقتصر دوره على محض استعراض ثقافة الشاعر، أو كان مجرد استعارة يستعاض فيها ببعض الشخصيات والأحداث الوهمية عن شخصيات وأحداث حقيقية، فإن استخدامه لا يعدو أن يكون غمطًا من المهارة العقلية التي ليس فيها كبير غناء من الناحية الفنية.

وإذا كان الافتعال في توظيف الموروث خطرا يهدد جهد الشاعر، فقد تفوقه خطورة ظاهرة «الاصطلاح» في تكرار نماذج وإشارات تراثية بعينها؛ لأن هذا التكرار يفقدها ما تتميز به من تلقائية العطاء وعفوية التلق، ويفضي بها إلى حيث تصبح دوائر تعبيرية محدودة الدلالة، أو قوالب مجازية يصطليح عليها كل من المبدع والمتذوق نتيجة الدوران والمعاودة، وفي هذا المقام قد يجدر التذكير بأن الصياغة الشعرية صياغة تتميز بالخصوصية والابتكار، وأن الطاقة التأثيرية لخاصية أسلوبية تتناسب تناسباً عكسياً مع تواترها، فكلما تكررت نفس الخاصية ضعفت مقوماتها الأسلوبية^(٢١)؛ لأن التواتر يطفئ إشعاعها ويغلق منافذ البوح فيها. ومقياس السلامة في كل الأحوال يتمثل في دقة إحساس الشاعر برؤيته الإبداعية، وصدقه في التماس ما يوحى بها دون تكلف أو تقليد.

مراجع وتعليقات:

- (١) J. Stewart, Poetry in France and England, London, 1931, P. 109.
- (٢) بدر شاكر السياب: شناسيل ابنة الجلي - الطبعة الثالثة - دار الطليعة - بيروت سنة ١٩٦٧ - ص ١٥٢ وما بعدها
- (٣) بدر شاكر السياب: أنشودة المطر - دار مجلة شعر - بيروت سنة ١٩٦٠م - ص ٩٦-٩٧
- (٤) صلاح عبد الصبور: أحلام الفارس القديم - الطبعة الأولى - دار الآداب - بيروت - ص ١٤
- (٥) السابق - ص ٦٩ - ٧٠
- (٦) ديوان: الناس في بلادى - الطبعة الأولى - دار الآداب - بيروت - ص ١٠٧
- (٧) د. عبده بدوى: ديوان: دقائق فوق الليل - الصادر سنة ١٩٧٧م - ص ١٢-١٣
- (٨) سورة يوسف - الآية ١٧
- (٩) محمد أبو سنة: قصيدة: سؤال إلى أبي الهول - مجلة الشعر - يوليو سنة ١٩٧٦م - ص ٦٦-٦٧
- (١٠) انظر في أصل تلك الأسطورة: الدكتور احمد عثمان - أوديب بين أصوله الأسطورية ومهيمه الوطنية على خشبة المسرح المصرى - مجلة البيان الكويتية - العدد ١٥٧- ص ١٥٣.
- (١١) أمل دنقل: البكاء بين يدي زرقاء اليمامة - القاهرة - بيروت سنة ١٩٧٣ - ص ٢٨ - ٢٩
- (١٢) أنظر: عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب - الدار العربية للكتاب - ليبيا - تونس سنة ١٩٧٧ - ص ٨٢
- (١٣) بدر شاكر السياب: قصيدة: إرم ذات العماد، من ديوان: شناسيل ابنة الجلي - ص ١٣-١٤
- (١٤) السابق - ص ١٣٣ - ١٣٤.
- (١٥) أحلام الفارس القديم - ص ٩٧ وما بعدها
- (١٦) البكاء بين يدي زرقاء اليمامة - ص ١٠ وما بعدها.
- (١٧) دقائق فوق الليل - ص ٦٢ وما بعدها
- (١٨) بعض هذه الأنماط عناوين لقصائد فرعية داخل إطار «تجولات الحجاج»، ولهذا البعض - كذلك - حقيقته التاريخية، فوالى البصرة مثلا - وهم موضوع إحدى تلك القصائد - قد تعرضوا لبطش الحجاج حتى أنه أمر بإخراجهم وتوزيعهم على القرى، وأن يوسم اسم كل قرية على يد كل مولى أرسل إليها، حتى لا يبرح هذه القرية . انظر: فون كريم - الحضارة الإسلامية - دار الفكر العربى - القاهرة - ص ٨٦.
- (١٩) دار العودة - بيروت سنة ١٩٧٤ - ص ٢٢ - ٢٧.
- (٢٠) الكوميديا والتراجيديا - سلسلة عالم المعرفة - العدد ١٨ - ص ٢٤٨.
- (٢١) انظر لمزيد من التقرير في هذا المعنى: الأسلوبية - مرجع سابق - ص ٨٢.

المبحث الثامن

أصوات جديدة

أصوات جديدة*

في الشعر السوداني الحديث

لم يتوقف نبع الشعر السوداني عن العطاء، تلك حقيقة أكدتها أصوات محمد الفيتوري وأقرانه من رعييل الشعر الحديث في الخمسينيات والستينيات، ثم مازالت تتأكد عبر عديد من الأصوات الجديدة الواعدة، التي وإن لم تحظ بعد بما تستحقه من التبشير والتوفر والاهتمام، فلم تنقصها - مع ذلك - إمكانات التميز والتجويد والأصالة.

ولقد كنا فيما مضى نستقبل تجارب هذا الرعييل بمزيج من الإعجاب والاشفاق معاً، وكان مبعث الإعجاب ما في تلك التجارب من غضارة الرؤية الفنية، وجدة المعجم الشعري، والقدرة على استغلال المعطيات التصويرية والموسيقية للشكل الحديث. ذلك أن نضال الإنسان الأفريقي في هذه الفترة كان يجتاز آخر مراحل المواجهة مع سيد القارة الأبيض، وكانت نبرات التحرر واليقظة تملأ كل دروب الغابة السمراء وشعابها، فالتقط أشقاؤنا من شعراء السودان هذه النبرات المثقلة بأحلام البشارة وآلام المخاض جميعاً، وواءموا بينها وبين مرونة الإيقاع في الأوزان الصافية التي يتكى عليها الشعر الجديد، ومن ثم بدت أصواتهم - آنذاك - وكأنها في جهارتها ونبضها السريع أصداء الطبول في الأرض العذراء، تدق معلنة ميلاد الإنسان الأفريقي بعد أن بعث من ظلام القرون.

وأما الإشفاق فكان مرجعه الخشية من أن تجمد خطوات هؤلاء الشعراء عند هذا المورد المحدود من موارد التجربة الشعرية، لأنه مهما بلغ من الثراء

* نشرت هذه الدراسة بمجلة الثقافة - القاهرة - عدد فبراير سنة ١٩٧٨م.

والخصوبة والعمق خليق بأن يغور مأوه يوما ما، خاصة حين تخفت حدة الصراع من أجل التحرر السياسى، وتقبل مرحلة البناء الاجتماعى والنفسى بكل ما تقتضيه من عناء البحث عن أصالة الذات والهوية الحضارية المستقلة، وبكل ما تفرضه على التعبير الشعرى من إحياء بهوم الانسان الافريقى ومطامحه، ووعى بترائه المظمور عبر مئات من السنين. وقد تحقق بعض ما كنا نشفق منه، فأنحسرت أصوات كانت عالية، وانزوى عن المركب حداة لم تعد نغماتهم المجلجلة قادرة على مواكبة الإيقاع الثقافى والروحى الجديد، على حين بدأت أصوات أخرى تلتقط فى بطن وإصرار نبض هذا الإيقاع، لتعبر عنه بالرمز والأسطورة والموروث وشتى ألوان التقنية الفنية، التى تضيف لا إلى الشعر السودانى وحده، بل وإلى الشعر العربى فى جملته.



من أبرز آيات هذه الإضافة الفنية ذلك الديوان الذى صدر بالقاهرة للشاعر السودانى عمر عبد الماجد، والذى يحمل عنوان «أسرار تُمبكتو القديمة»، وليس صدفة أن تكتب قصائد هذا الديوان فى الخرطوم وتشر بالقاهرة، ذلك معلم آخر من معالم التواصل الوجدانى العميق بين الشعبين الشقيقين، أما غرابة العنوان فتلفتنا - منذ الوهلة الأولى - إلى ملمح أدائى وثقافى شديد الأهمية فى تكوين الوجه الفنى للشاعر، وهو ملمح يتمثل فى الوعى بالأصول الحضارية العربية من ناحية، ثم بالتراث الافريقى الزنجى من ناحية أخرى، «فتمبكتو هذه هى بؤرة تلاقى الحضارتين العربية والزنجية فى المنطقة السودانية من الغرب الافريقى منذ تدفق العرب على شمال القارة وانساحوا جنوبا عبر الصحراء الكبرى، اشتهرت فى التاريخ الافريقى بجامعة التى كان يؤمها طلاب المعرفة من كافة أرجاء المنطقة السودانية، وبمدارسها القرآنية التى أسهمت إسهاما فعالا فى تعميق جذور الإسلام والثقافة العربية الإسلامية فى التربة السودانية».^(١)

ان نزع «الاصطفاء» المتمثلة فى الجمع - دوئما افتعال - بين الموروث

العرب والموروث الأفريقي تمتد إلى تشكيل النهج الفني للشاعر، فهذا النهج يتنوع عبر مرحلتين متميزتين في نتاجه، المرحلة الأولى تبدأ من أواسط الستينيات وتستمر حتى أوائل السبعينيات، وتبستوعب قصائد مثل: «نهاية شئ»، «لحظات القلق المقدس إلى زهور»، «المرّة الواحدة بعد الألف»، «غنائية صغيرة إلى زينب»، «الوتر الخامس لأقمار». والمرحلة الثانية تبدأ من خواتيم المرحلة الأولى، وتمتد حتى اليوم لتجلو أحدث وجوه الشاعر، وإن لم يكن آخرها.

ورغم أن ثالث الحب والحرمان والغربة هو المحور الذي تركز عليه عدسة الشاعر في معظم تجاربه، فإن تشكيلات هذا الثالث تختلف في المرحلتين، فهي في الأولى تشكيلات رومانسية تستقى من تلك الدنان التي افتضاها رواد جماعة «أبولو»، والتي اغترف منها بعض شعراء السودان كالتيجاني يوسف بشير، ثم عاد يحوم حولها بعض المحدثين من شعراء مصر، وما هي مرة أخرى تنبض بالحياة على قلم الشاعر السوداني الجديد، أو قل - بالأحرى - تنبض بالحسرة على الماضي، وتتطهر بالألم، وتلوذ بالدمع كما لاذبه سدنة الرومانسية في عصرها الذهبي:

بالأمس جئتك يا طريق الدمع، يا نهر الألم
طفلا تهدمه الرياح الهوج، يأكله العدم
بالأمس جئتك مترب القدمين منبوذ القيم
فهددت لي منك الجناح، رويتني من مقلتيك
وغدوت تغسل كل أوجاعي وتحضني اليك
واليوم تقبل كي تهدم ما بنيت بصفتيك
اليوم تقبل يا طريق الدمع، تنفض راحتك^(٢)

إن العبق الرومانسي في هذه الأبيات لا يرتد فقط إلى ذلك التواصل بين

الشاعر ومفردات الطبيعة، ولا إلى تلك التغذية النغمية التي حرص عليها الشاعر حين لجأ إلى التقفية واجتزاء وزن الكامل، رغم أنه يتخلى عن الإطار العمودي جملة في المرحلة الثانية من نتاجه، بل يرتد في المقام الأول إلى تلك النبرة العاطفية الصريحة، والبث المباشر، والمكابدة الأسيانة التي لا تتوارى خلف نقاب الرمز أو موضوعية الصورة الشعرية، وحتى حينما يلوذ الشاعر بهذه الصورة للبروح بتلك النبرة العاطفية نراه يتكئ في تشكيّلها على مجاز جزئي محدد الدلالة : طرفه الحقيقى معروف سلفا وطرفه المجازى واضح المفهوم، واضح الانتماء إلى نبع الطبيعة الذى طالما استمد منه الرومانسيون مفردات صورهم، نبع الشواطئ والأجنحة والعصافير والسحاب والمطر والشمس والقمر وما إليها :

أميرق قولي متى

على مترافى النجوم نبتنى لحبنا سكن

عصفورتان غنتا على مسالك النجوم فرحة وفى القمر

على مزالق الرخام رفقا مقاطعا شرودة وقلب

يفور صبوة، يفور ألفة، يفور حب

يغازل الضياء ريشها ويتثر

كسيرة.. كسيرة كالف نجمة تزف فى فرح.^(٣)

وليس المقصود - بطبيعة الحال - أن نتخذ من تقرير هذه النزعة الرومانسية ذريعة للوثوب عليها أو إدانتها، بل - على النقيض من ذلك - نعتقد أن الرؤية الرومانسية كانت وماتزال قادرة على إثراء الحركة الشعرية، شريطة أن يتوفر لها الشاعر القادر على التهدى إلى لغته الخاصة، وإلى معجمه التعبيري والتصويري الخاص، ذلك أن التراث الرومانسى قد خلف حصادا من الأخيلة والتراكيب لا يسهل الانفلات من إسهاره، وما أكثر أن ينسى المبدع نفسه فيقع رهين المعاد والمطروق، ومن ثم تبرز أهمية العثور على النبرة المتفردة وسط عشرات النبرات التي سبقت بها حناجر الآخرين، وهكذا فإن معاناة

الشاعر السوداني عمر عبد الماجد في هذه المرحلة من حياته الفنية لم تكن معاناة من أجل التعبير عن نفسه وكفى، بل كانت - من وجه آخر - معاناة في طريق البحث عن أمثل الأشكال لهذا التعبير، طريق البحث عن الكلمة التي لم يقلها سواه، والصورة التي لم تبدعها ريشة غيره، تارة كانت هذه المعاناة تنتهي بالتنوع على ألحان قديمة، فيقنع الشاعر بالمألوف والمتاح^(٤)، حتى ولو لم يسلم من جفاف التعليل وعقلانية الترتيب:

أواه من رتابة التعليل والتعلل العقيم
فقط لأنها

قد باعت الفؤاد خِصَّة لحفنة من الدرر
حدَّثْتُهُمْ - أميرق - عن شاعر حزين
يموت ألف مرة على مذابح الغرام
فأجهشوا لحزنه بكاء
واستمطروا ترحما على فؤاده السماء.^(٥)

وتارة أخرى تكلل المعاناة بالتأصيل، ويحتجى الوجدان الشاعر فترات التعبير المتميز غضة ندية، فتكتسى الرومانسية الصريحة المباشرة نقابا شفيفا من الغنائية العذبة، ويحل منهج الانتقاء في المعجم الشعري محل التجميع والتداعي، وتنهض الصورة الفنية على عناصر وعلاقات غير مبدولة وغير مألوفة بمنطق العقل، وإن لم تكن - مع ذلك - غريبة بحسب منطق الشعور:

لو غُصْتُ يا حبيبتى لألف عام
في عينيك ما ارتويت
لو أصبح الفؤاد حول جيدك المنعم الجميل
عقد ماس ما اكتفيت
لو خَطْتُ من نهار العين شال مخمل لمنكبيك

لما وفيت يارفيقة الطريق.. ما وفيت
لأننى أود أن أصير ياحبيبتى إليك^(٦).

ومن التشكيلات الرومانسية الجزئية إلى بناء الكل الفنى عبر وسائل الأداء الحديثة من رموز وأساطير وموروثات شعبية وتاريخية، هكذا يتدرج الشاعر فى قصائده : « هذيان على أعتاب قرطاج »، « وثيقة عشق قديم »، « دوار فى بحار العتمة »، « أسرار تمبكتو القديمة »، « نشيد الإنشاد »، « دون عنوان »، « فى حضرة شيوخ تمبكتو »، ورغم أن الشاعر هنا ما يزال يصطلى بأقانىم الحب والحرمان والاعتراب مثلما اصطلى بهاهناك، فإن البث والتقرير يفسحان الطريق للإيجاز والإيماء، أما التصريح والمباشرة فيستعاض عنها بالصورة الشعرية المركبة، ونقول « مركبة » ولا نقصد بذلك امتدادها على اتساع القصيدة فقط ، بل نقوله وفى الاعتبار شفافية الصورة عن رؤية نفسية شديدة الكثافة والعتمة والتعقيد، ومن ثم يكون تركيب الصورة موازيا - أو معادلا - لتركيب الرؤية، إلى حد تبدو معه القصيدة وكأنها جملة من التداعيات التى لا رابطة بينها، وليست كذلك على الحقيقة، ولكنها عوالم النفس السحيقة تستعصى على البوح والاستقصاء والتحديد، فلا يكون أمام الشاعر والحالة هذه إلا أن يعالجها بما هو من طبيعتها، بالإيجاز الموحى، والانتقالات السريعة، وتبادل المدركات والصفات :

أيها القادم فى الفجر مع الريح العتيدة
راكضا...

خلف سرج الليل فى بيت قصيدة
أيها النسر الذى طوف آمادا بقلب العاصفة
ونزيف الشفق الرافع من شمس المدارات الوضيئة

وكهوف الليل، | جوف الحوت، سر اللفظ، آفاق الخطيئة
 أيها النخل الذى يقات من أعصابنا
 نسغ النساء..
 ودموع الكبرياء
 فلتكن ليلتنا الصوم عن الوخز وأهوال الفجيرة

ودعك من العنوان الذى علقه الشاعر على هذه القصيدة حين أطلق عليها : « هذيان على أعتاب قرطاج »، ذلك أنها ليست بالقطع هذيانا، كما أن سيرة « قرطاج » لم ترد بها تصريحاً أو إشارة، ولكن .. ألا نحس أن تنمية الصورة بقادم الفجر الذى يجتاز فلولات الريح ويطوف بمدارات الشمس ويغوص إلى قيعان البحار وكهوف الليل، ألا نحس أن تنمية الصورة على هذا النحو قد أوحى بما أراد الشاعر أن يوحى به من معانى المكابدة والانتظار واللقيا؟ ثم هل نكون بحاجة بعد إلى التوقف عند هوية ذلك القادم : أهو الماضى؟ أهو تذكار يعاود الشاعر كلما أجنه الليل؟ أم هو شيطان الشعر يطوى إلى صاحبه حدود الآن والمكان؟ هى جميعا إيجاءات مشروعة فى نطاق ذلك البناء الصورى المركب.

ولبناء الصورة على هذا النحو علاقة ببناء الرمز، ذلك أن الصورة فى ذروة إيجائها رمز، والعلاقة بينهما ليست علاقة مفارقة نوعية بقدر ما هى فى حظ كل منهما من التجريد، ومن ثم كان طبيعياً أن يفرض هذا التشكيل الصورى الموحى بالشاعر إلى استخدام الرمز كتقنية أساسية فى جملة من القصائد، ومنها قصيدة : « دون عنوان »، حيث يغدو طائر النورس بأجنحته المبسوطة صوب البحر رمزا لاغتراب الشاعر نفسه، ولأن الرمز هنا أجنبى البيئة والمذاق، إذ يرتد إلى أصول أوربية نجدها فى شعر بودلير ومسرح أنطون تشيخوف، فإن طاقته الإيجائية لا تعطى من الرحابة والعمق بقدر ما يعطيه رمز آخر يتكرر

وروده على قلم الشاعر، هو رمز «قرطاج» تلك القلعة المنيعة الشاغمة، التي استوعبت أسرار العصور :

حضنتك قرطاجي الشاغمة
فكنت نداء المسافات، نار التوجّد، سر العصور
ورقصة خيل الغزاة الأوائل عبر السهول
وكنّت القصائد والمسبحة
وكنت الحسام الذي يستبيح حصون الممالك والأضرحة
وكنت المدائن.. كنت المآذن
كنت الخيول المطهمة الصافنات..^(٧)

فالبناء الرمزي هنا لا يرى عبر الجملة المفردة أو الصورة الجزئية، بل هو سمة في نسيج القصيدة ككل ، وقد صاغ الشاعر رقعة هذا النسيج من خيوط شديدة التلاؤم : خيول الغزاة وسيوف الفاتحين والبوارج والموانئ والقلاع، ثم وجه كل هاتيك الخيوط للإيجاء بمعاني العراقة والامتناع والكبرياء في هذه القلعة السامقة، وهي نفس المعاني التي يستشعرها إزاء تلك التي انجذب إليها «حتى الفناء»، وأنفق عمره منها بين مرارة اليأس ولذة الرجاء.

وربما ألحت قرطاج بصبغتها التاريخية إلى اتكاء الشاعر في رموزه على الموروث الأفريقي، وهو إلمح تغذية إشارات الشاعر إلى جزيرة القرنفل وبرّ الزنج ومعبد البركل وسواها، بيد أن هذه الإشارات لا تشكل غير وجه واحد من وجوه التراث في نتاج الشاعر، فبجوارها المذخور الشعبي، تتناقله الأجيال وتضيف إليه حتى يصبح له مذاق الأساطير، وبجوارها كذلك تلك الحديقة الحضارية التي تلملم أشعة الثقافتين العربية والزنجية في بؤرة فنية واحدة، سواء من خلال تلك القصيدة التي خلعت على السديوان اسمها : «أسرار تمبكتو القديمة»، أو من خلال قصيدة : «في حضرة شيوخ تمبكتو» التي تعتبر استقطاباً

جيدا لأحدث ما وصلت إليه وسائل الشاعر في التفكير بالموروث.

إن التراث في تلك القصيدة الأخيرة ليس نقابا مجازيا يختفيء الشاعر وراءه، وليس جملة من البدائل الاستعارية يمكن ردها بالتحليل إلى معاني محددة، وإنما هو مزيج من الرؤيا والرمز، هو تشكيل ترتد بعض وحداته إلى مصادرها من حلقات الذكر ومشاهد الانجذاب الصوفي، على حين يرتد بعضها الآخر إلى رؤى الغابة ومجالس الشراب وارتعاشات الرقص الوثني، يؤلف الشاعر بينها جميعا بغية خلق مناخ وهمي يوحي بما في تجربة الإبداع الفني من رهق ونشوة:

الطبل عَوَى والنوبة نازفة..

في حلقات الذكر.. فذّاح العشاق

أرواح النهر، وخمر الرب، وهمس الأشواق

اعتنقت بالكلم القدسي وبوح الإطراق

صخبًا، عرقًا، رهقًا وغبار

واسار دوار

أسرار الغابة فاجأها الطلق بجذع النار

فابتردت باللهب المشبوب وذاعت غُبر الأسوار

عَبَقًا من طلع الند ونشر العود وطمى الأنهار

فلوات الجن غزاها الحرف وَسَلَخَ النّصل بلحم الدار

فالتشكيل الترائي في هذا المقطع من القصيدة تتنامى مفرداته للايجاء بجو التجربة الإبداعية وما فيها من مكابدة: حلقات الذكر تشي بما في هذه التجربة من صخب وعرق ورهق، والغابة التي يأتيها المخاض بجذع النار تذكرنا - أولا - بشئ هو من صميم التربة الأفريقية، ثم تذكرنا - ثانيا - بما يقصه القرآن الكريم عن مريم حين أجاءها المخاض إلى جذع النخلة، بكل ما عسى أن يوحيه ذلك من آلام القلق المقدس في ميلاد الكلمة الشاعرة. أما فلوات الجن

فتلفتنا بقوة إلى أساطير العرب عن شياطين الشعر ومصادر الإلهام الفني، وفي كل الحالات نرى أنفسنا إزاء مفردات تشكيلية، قد تختلف منابعها من التراث، ولكنها تتأزر جميعا على الإيجاء بملاسات التجربة الإبداعية، تجربة الولادة الفنية بكل ما فيها من عدوية. ومن عذاب.

ولقد كان رعييل الخمسينيات في الشعر السوداني من أسبق شعراء العالم العربي إلى تبنى الشكل الحديث والكتابة فيه والذود عنه، ولكن هذا الرعييل - شأنه في ذلك شأن جمهرة غفيرة ممن دانوا لهذا الشكل - كانوا يدورون في إطار إيقاعات معينة، توفر لهم حرية في التعبير والتصوير أكثر من غيرها، ومن هذه الإيقاعات أوزان الرجز والمتقارب والمتدارك، ومن ثم حرموا أنفسهم - في جل الحالات وليس في كلها - من التنوع الموسيقي والثراء النغمي اللذين تتيحهما أوزان أخرى.

في مقام الإيجابيات يذكر للقصاص موضوع الدراسة أنها تجاوزت هذا المنعطف في حرص، فلم تقع رهينة أوزان بذاتها، بل عزفت على أكثر من وتر، وأضافت إلى إمكانات الرجز والمتقارب والمتدارك، إمكانات الكامل والسوافر والرمل، وخاضت في كل الأبحر الصافية - ذات التفعيلة الواحدة - التي يتعامل معها الشكل الحديث، وإن أسلمتها هذه الأبحر أحيانا إلى ظاهرة التدفق التي يعاني منها هذا الشكل، حين يسترسل المبدع مع إغراء التفعيلة الواحدة فيدير البيت الشعري ويطيئه ويستطرد به، حتى يغدو هذا البيت مقطعا بكامله أو فقرة برمتها، وحتى يلهث القارئ وراءه عبر عديد من الأسطر الشعرية. وقد يكون في هذه الظاهرة ما يعين على وحدة الصورة أو اللوحة التي يرسمها الشاعر، ولكنها - بالقطع - ينبغي أن تقترن بالحذر الشديد، كيلا تفضي إلى رخص موسيقية كتلك التي ترخصها الشاعر في المقطع الأول من قصيدته «رؤيا البركل»، وهو من المقاطع القليلة التي تحتاج إلى إعادة نظر حتى تتوفر لها الصحة الموسيقية.

والصحة في الشكل الشعري لا تتجزأ، لأن الشعر فن باللغة قبل أى اعتبار آخر، ولأن سلامة الاشتقاق والتركيب لا تقل خطراً عن سلامة النغم ودقة الإيقاع، وبخاصة إذا كان المبدع ممن يمتلكون القدرة على تحقيق هذه السلامة في جوانبها التصويرية والموسيقية واللغوية، ومن ثم لا نرى مسوغاً لاستعمال الشاعر وصف «نشوانة» مكان «نشوي»، ولا لاستخدام «المهاب» بدلاً من «المهيب»، وبالمثل لا نرى وجهاً من الصحة في ذلك الوتر الذى «دغدغه الشاعر أنا فعماه الدمع»، لأن هذا الفعل في صيغته المجردة لا يأتى متعدياً، اللهم إلا إذا كانت ضرورة الوزن هى التى أوجتته إلى غير قصده، وفي تلك الحالة قد يتعين علينا أن نتذكر هذه الحقيقة التى لا تحتاج إلى برهان، وهى أن الصحة والجمال فى الشعر توأمان.

مراجع وتعليقات:

- (١) عمر عبد الماجد - أسرار تمبكتو القديمة - دار روز اليوسف - القاهرة - ١٩٧٧م.
- (٢) من قصيدة: «نهاية شيء» - ص ٤٠.
- (٣) من قصيدة: «لحظات القلق للقدس» - ص ٤٤ - ٤٥.
- (٤) لعل من أبرز الأمثلة على ذلك أن يقع في قصائد الشاعر بعض تعبيرات بعينها من شعر الآخرين.
- انظر قصيدة للشاعر بعنوان «مناحة الأربعاء» - ديوانه ص ٦٤ - وقارنها بقصيدة «تموز جيکور» للشاعر العراقي الراحل بدر السياب - أنشودة المطر - بيروت سنة ١٩٦٠م - ص ٩٩.
- (٥) قصيدة: «المرّة الواحدة بعد الألف» - ص ٤٨.
- (٦) من قصيدة: «غنائية صغيرة الى زينب» - ص ٥٢.
- (٧) من قصيدة: «وثيقة عشق قديم» - ص ١٤.

أهم المراجع العربية والأجنبية

- ١ - إبراهيم ناجي: ديوان ناجي - دار المعارف - مصر سنة ١٩٦١.
- ٢ - د. إحسان عباس
اتجاهات الشعر العربي المعاصر - عالم المعرفة - العدد الثاني - الكويت
- ٣ - أحمد عبد المعطي حجازي
مدينة بلا قلب - الطبعة الثانية - القاهرة سنة ١٩٦٨ م.
- ٤ - أرسطو
الخطابة - ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوي - بغداد سنة ١٩٨٠ م.
- ٥ - اليزابيث درو
الشعر كيف نفهمه ونتذوقه - ترجمة الدكتور محمد إبراهيم الشوش - بيروت سنة ١٩٦١.
- ٦ - أمل دنقل
البكاء بين يدي زرقاء اليمامة - القاهرة سنة ١٩٧٣.
- ٧ - أناتول فرانس: الأعمال الكاملة
- ٨ - أوستن وارن، رينيه ويليك: نظرية الأدب
ترجمة محيي الدين صبحي - دمشق سنة ١٩٧٢ م
- ٩ - إيليا الحاوي
عمر أبو ريشة - دار الكتاب اللبناني - بيروت سنة ١٩٨٠ م
- ١٠ - بدر شاكر السياب: أنشودة المطر - بيروت سنة ١٩٦٠ م
- ١١ - بدر شاكر السياب: شناسيل ابنة الجلبي - بيروت سنة ١٩٦٧ م.

- ١٢ - التذوق الأدبي
مجموعة دراسات (باللغة الروسية) - ليننجراد ١٩٧١.
- ١٣ - تيمو فييف
أسس نظرية الأدب (باللغة الروسية) - موسكو ١٩٧١ م
- ١٤ - خليل حاوي: الناي والريح - بيروت ١٩٦١ م
- ١٥ - روزنتال (م.ل.): شعراء المدرسة الحديثة
ترجمة جميل الحسنى - بيروت ١٩٦٣.
- ١٦ - ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي
ترجمة الدكتور محمد مصطفى بدوى - القاهرة سنة ١٩٦٣.
- ١٧ - سيسيل دى لويس: الصورة الشعرية
ترجمة أحمد نصيف الجنابي وآخرين - بغداد سنة ١٩٨٢.
- ١٨ - صلاح عبد الصبور: الناس في بلادى
الطبعة الثانية - دار الآداب - بيروت سنة ١٩٦٥.
- ١٩ - صلاح عبد الصبور: أحلام الفارس القديم
دار الآداب - بيروت سنة ١٩٦٤.
- ٢٠ - د. صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي - القاهرة سنة ١٩٧٨.
- ٢١ - عباس محمود العقاد
شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضى مكتبة النهضة - القاهرة
- ٢٢ - عبد السلام المسدى: الأسلوبية والأسلوب
الدار العربية للكتاب - ليبيا سنة ١٩٧٧.
- ٢٣ - عبده بدوى: دقائق فوق الليل - العراق سنة ١٩٧٧ م
- ٢٤ - د. عز الدين إسماعيل: روح العصر - بيروت سنة ١٩٧٢.

- ٢٥ - د. علي عشريني: عن بناء القصيدة العربية الحديثة - القاهرة ١٩٧٨
- ٢٦ - علي محمود طه: ديوان علي محمود طه
دار العودة - بيروت سنة ١٩٧٢.
- ٢٧ - عمر أبو ريشة: ديوان عمر أبو ريشة - بيروت سنة ١٩٧١.
- ٢٨ - عمر عبد الماجد
أسرار تمبكتو - دار روز اليوسف - القاهرة سنة ١٩٧٧.
- ٢٩ - ابن قتيبة: الشعر والشعراء - تصحيح مصطفى السقا وآخرين
الطبعة الثانية - القاهرة.
- ٣٠ - د. محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب - القاهرة سنة ١٩٤٨.
- ٣١ - محمود حسن إسماعيل: أين المفر - الطبعة الأولى - القاهرة
- ٣٢ - محمود حسن إسماعيل: نار وأصفاد - مكتبة الأنجلو - مصر.
- ٣٣ - محمود حسن إسماعيل: قاب قوسين
دار العروبة - مصر سنة ١٩٦٤ م
- ٣٤ - د. مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة - دار
المعارف - مصر سنة ١٩٥١.
- ٣٥ - مولوين ميرشنت، كليفورد ليتش: الكوميديا والتراجيديا
ترجمة د. علي أحمد محمود
العدد ١٨ من سلسلة عالم المعرفة - الكويت
- ٣٦ - نازك الملائكة: عاشقة الليل
الطبعة الثانية - بيروت سنة ١٩٦٠ م
- ٣٧ - نازك الملائكة: قرارة الموجة - بيروت سنة ١٩٥٧ م.

- ٣٨ - نازك الملائكة: شظايا ورماد - الطبعة الثالثة - بيروت ١٩٥٩ م
- ٣٩ - نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر - دار العلم للملايين - بيروت
- ٤٠ - نزار قباني: الأعمال الكاملة - بيروت
- ٤١ - هيجل: الأعمال الكاملة
- ٤٢ - Basler, R. R.,
Symbolism and Psychology in Literature, New Brunswick, 1948.
- ٤٣ - Bowra, C. M.,
The Heritage of Symbolism, London, 1959.
- ٤٤ - Daiches, D.,
Critical Approaches to literature, london, 1969.
- ٤٥ - Kratshkovsky,
Selected Works, vol. II. Moscow, 1956.
- ٤٦ - Stewart, J.,
Poetry in France and England, London, 1931.

● دوريات:

- الأديب - بيروت
البيان - الكويت
شعر - بيروت
الشعر - القاهرة
الفكر العربي المعاصر - بيروت

فهرس الموضوعات

صفحة

٣مفتتح
٧: عن قضية المنهج
٢٥: الشكل في الشعر
٤٩: القصيدة العربية المعاصرة.. إلى أين؟
٨١: توظيف المقدمة في القصيدة الحديثة
١٠٩: الشعر بالصورة
١٢٧: مرايا الشعر
١٤٥: التشكيل بالموروث
١٦٩: أصوات جديدة

١٩٨٤ / ٤٩٩٥	رقم الإيداع
ISBN ٩٧٧-٠٢-٠٩٩٨-٨	الترقيم الدولي

٣ / ٨٤ / ١١

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.٠)

6

Bibliotheca Alexandrina



0534338

٢٠٠